UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00265166 9

999

VOM GEISTESLEBEN ALTER UND NEUER ZEIT

AUFSÄTZE

VON

OSKAR WALZEL

202/22
21. 4. 26

1922

IM INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG

ZWEITE VERMEHRTE
UND VERÄNDERTE AUFLAGE DES
WERKES
»VOM GEISTESLEBEN
DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS«

PN
514
W3
1922

Germany

DEM
ANDENKEN MEINER LEHRER
RICHARD HEINZEL
JAKOB MINOR
ERICH SCHMIDT

VORWORT

IN wesentlich veränderter Gestalt tritt die zweite Auflage meiner Aufsätze hervor, nachdem die erste seit längerer Zeit vergriffen war. Muß doch sogar die Überschrift sich etwas ändern, um dem Inhalt gerecht zu werden. Vom alten Bestand sind nur acht Arbeiten aufgenommen, dagegen sind sieben neue hinzugefügt. Ausgeschieden ist neben anderm alle bloße Charakteristik einer Persönlichkeit. Was jetzt geboten wird, erörtert Fragen der Geistesgeschichte, vor allem der Geschichte der Dichtung, dann der Selbstbesinnung auf dem Gebiete künstlerischen Schaffens. In diesem Sinne durfte auch der Aufsatz über Ibsen beibehalten werden. Er ist abgedruckt in der erweiterten Form, die ihm bei der Aufnahme in die Insel-Bücherei gegeben worden war.

Naturgemäß ist Leichterbeschwingtes zugunsten umfangreicherer und tiefergrabender Versuche zurückgetreten. Was vom alten Bestand übrigbleibt, ist durchgesehen und nach Kräften verbessert. Doch sind Kennzeichen einer Weiterentwicklung meiner Welt- und Kunstansicht mit Willen nicht beseitigt. In diesen Jahren hat sich so viel gewandelt, daß auch der bloße Betrachter von Kunst- und Weltanschauung manche altgewohnte Meinung hat preisgeben, mindestens einschränken müssen. Wenn jetzt im alten Bestand ein Satz erscheint, dem im neuen gelegentlich widersprochen wird, so ist das Folge einer Weiterbildung, deren ich mir durchaus bewußt bin.

Der Verfasserin des Registers und allen, die mir bei der Korrektur halfen, sage ich meinen herzlichsten Dank.

Bonn am Rhein, Ende Januar 1922

OSKAR WALZEL

PLOTINS BEGRIFF DER ÄSTHETISCHEN FORM

1915

I

DIE Beschreibung und Ergründung des Wesens künstlerischer Form ist heute eine wichtige Aufgabe der Wissenschaft. Den Begriff dieser Form gilt es genau zu bestimmen. Und nur durch scharfe Sonderung kann die Frage reinlich gelöst werden, nicht hingegen durch dauerndes Vermischen der Wesenszüge innerer und äußerer Gestaltung des Kunstwerks, nicht durch eine Betrachtung, die in der Form nur eine letzte, fast nebensächliche Wirkung des geistigen Gehalts erblickt und daher dem eigenen Wert der Form nicht gerecht wird.

Den inneren Zusammenhang von Gehalt und Form darf indes die Erforschung der Form nicht aus dem Auge verlieren. Ja sie muß sich bewußt bleiben, daß große Gewinne der deutschen Ästhetik, vor allem der klassischen und der romantischen, durch die stete Beachtung der innerlichen Voraussetzungen aller künstlerischen Formung erzielt worden sind. Und nicht nur Gewinne der Ästhetik, auch Gewinne der Kunst selbst. Es scheint fast, als ob die Vorstellung, echtes künstlerisches Schaffen gehe auf Verwirklichung einer inneren Form und nicht auf ein äußerliches Formspiel aus, das eigentliche Kennzeichen deutschen künstlerischen Gefühls, mindestens in klassischer und romantischer Zeit, darstelle.

Wir nehmen gern für den Deutschen oder auch für den Germanen überhaupt das Vorrecht in Anspruch, daß er die Welt des Ästhetischen tiefer und innerlicher erlebe als andere Völker. Ein Kennzeichen dieses eigentümlichen Erlebens ist die Neigung, in der äußeren Formung nur etwas verhältnismäßig Unwichtiges, den eigentlichen ästhetischen Wert aber in den inneren Voraussetzungen der Form zu erblicken, seien sie nun seelischer oder sittlicher Art oder seien sie gar in Gewinnen der Welterkenntnis begründet.

Große deutsche Formkünstler wehrten sich gelegentlich, durchaus nicht immer, gegen eine ästhetische Betrachtung, die dem Äußern auf Kosten des Innern nicht gerecht werden will. Goethe, der zu anderen Zeiten selbst den Begriff der inneren Form gegen alle äußere Formung ins Feld geführt hatte, schrieb im Jahre 1805 die Worte nieder:

„Man kann den Idealisten alter und neuer Zeit nicht verargen, wenn sie so lebhaft auf Beherzigung des Einen dringen, woher alles entspringt und worauf alles wieder zurückzuführen wäre. Denn freilich ist das belebende und ordnende Prinzip in der Erscheinung dergestalt bedrängt, daß es sich kaum zu retten weiß. Allein wir verkürzen uns an der andern Seite wieder, wenn wir das Formende und die höhere Form selbst in eine vor unserm äußern und innern Sinn verschwindende Einheit zurückdrängen.

Wir Menschen sind auf Ausdehnung und Bewegung angewiesen; diese beiden allgemeinen Formen sind es, in welchen sich alle übrigen Formen, besonders die sinnlichen, offenbaren. Eine geistige Form wird aber keineswegs verkürzt, wenn sie in der Erscheinung hervortritt, vorausgesetzt, daß ihr Hervortreten eine wahre Zeugung, eine wahre Fortpflanzung sei. Das Gezeugte ist nicht geringer als das Zeugende, ja es ist der Vorteil lebendiger Zeugung, daß das Gezeugte vortrefflicher sein kann als das Zeugende."

Diese Worte entziehen sich leicht einem vollständigen Verständnis, wenn ihr Anlaß nicht beachtet wird.[1] Sie sind einer Übersetzung aus Plotins „Enneaden" angefügt, die Goethe Ende August 1805 zunächst nicht nach der Urschrift, sondern nach der lateinischen Übertragung des Marsilius Ficinus hergestellt und am 1. September an Zelter gesandt hatte. Die Worte selbst sind in dem Briefe an Zelter nicht zu finden. Vielmehr gingen sie mit vorangestellter Übersetzung in Goethes Prosasprüche über (Heckers Ausgabe der „Maximen und Reflexionen" Nr. 633–644). Goethes Brief an F. A. Wolf vom 29. August 1805 sagt noch einiges über den Anlaß der Übersetzung.

Sie legt in deutscher Sprache das erste Kapitel des achten Buchs *Περὶ τοῦ νοητοῦ κάλλους* aus dem fünften Teil der „Enneaden" vor. Das Kapitel wirft die Frage auf, wie wir die Schönheit des Geistes und der intelligiblen Welt anzuschauen vermögen: Ein Stein, den die Kunst zu einer menschlichen oder göttlichen Statue gebildet hat, erscheint schöner als ein roher, der ohne künstlerische Bearbeitung geblieben ist. Ursache des Vorzugs kann nur sein, daß er eine Gestalt hat, die ihm die Kunst erteilte.

Goethe übersetzt mit „Gestalt" das vieldeutige Wort Eidos. Plotin redet von einem *εἶδος, ὃ ἐνῆκεν ἡ τέχνη*. Das kann auch heißen: die Idee, die durch die Kunst dem Stein einverleibt worden ist. H. F. Müller übersetzt: „die Form (Idee), welche die Kunst ihm eingebildet hat".

Diese Gestalt (Eidos) war in dem Ersinnenden früher, als sie in den Stein gelangte. Und sie war in dem Künstler nicht, weil er Augen und Hände hatte, sondern weil er mit Kunst begabt war.

Die Frage also von Lessings Maler Conti, ob Raffael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden, ist in Plotins Sinn gestellt. Wer die Frage bejaht, entscheidet im Geiste Plotins. Die technische Geschicklichkeit ist für Plotin nichts neben der inneren Anschauung, die sich dem Künstler eröffnet.

Darum kann er seine Gedanken fortsetzen: Nicht die ganze Schönheit, die in der Kunst ruht (Goethe sagt hier für „Schönheit" wieder „Gestalt"), gelangt in den Stein, vielmehr eine geringere, die nicht dem Wunsch des Künstlers entspricht, sondern den Bedingungen sich fügt, die der Stein stellt. Noch aus einem anderen Grunde ist alles, was nach außen hervortritt, minder vollkommen. Was in die Materie sich ausdehnt, wird schwächer, als was in Einem verharret. Denn was sich ausbreitet, gibt etwas von seinem Wesen auf: die Stärke von der Stärke, die Wärme von der Wärme, die Kraft von der Kraft, also auch die Schönheit von der Schönheit. Daher muß das Wirkende trefflicher sein als das Gewirkte. Denn ohne musi-

kalische Anlage gibt es keinen Musiker, und die übersinnliche Musik bringt die Musik in sinnlichem Ton hervor.

Bis hierher reichen die Ausführungen des Kapitels, gegen die Goethe sich wendet. Ausdrücklich erklärt ja Plotin, daß das, was Goethe die „geistige Form" nennt, verkürzt wird, wenn es in der Erscheinung hervortritt. Ausdrücklich drängt Plotin das Formende und die höhere Form selbst – goethisch zu reden – in eine mindestens vor unserm äußern Sinn verschwindende Einheit zurück. Daß der Stoff die Ausgestaltung der künstlerischen Absicht beschränkt, gesteht auch Goethe zu, wenn er einräumt, das belebende und ordnende Prinzip werde in der Erscheinung dergestalt bedrängt, daß es sich kaum zu retten wisse.

Der Schluß des Kapitels nimmt den Gegenstand von ganz anderer Seite. Hatte Plotin bis dahin dem Kunstwerk zugunsten der künstlerischen Absicht eher Abfälliges nachzusagen, so verteidigt er zuletzt die Künste gegen den Vorwurf, daß sie nur die Natur nachahmen. Sie stehen den Logoi nicht anders gegenüber als die Natur selbst. Sie ahmen nicht geradezu die Natur nach, sondern gehen zurück auf die Logoi, von denen die Natur abhängt. Goethe überträgt nicht sehr genau: sie gehen auf jenes Vernünftige zurück, „aus welchem die Natur bestehet und wornach sie handelt".[2] „Ferner bringen auch die Künste", heißt es weiter in Goethes Übertragung, „vieles aus sich selbst hervor und fügen andrerseits manches hinzu, was der Vollkommenheit abgehet, indem sie die Schönheit in sich selbst haben. So konnte Phidias den Gott bilden, ob er gleich nichts sinnlich Erblickliches nachahmte, sondern sich einen solchen in den Sinn faßte, wie Zeus selbst erscheinen würde, wenn er unsern Augen begegnen möchte."

Plotin lenkt am Ende des Kapitels in die Gedankenwege ein, die lange vor ihm Cicero im zweiten und dritten Kapitel des „Orator" gegangen war. „Nec vero ille artifex", heißt es da von Phidias, „cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum

dirigebat. Ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatam speciem imitando referuntur ea, quae sub oculos ipsa non cadunt: sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus. Has rerum formas appellat ideas... Plato, easque gigni negat et ait semper esse ac ratione et intelligentia contineri."

Kaum dürfte Cicero aus eigenem den Gedanken gefunden und geformt haben. Seine Erläuterer meinen, er habe ein älteres Kunsturteil vor sich gehabt. Julius Walter (Die Geschichte der Ästhetik im Altertum, Leipzig 1893, S. 794) sagt, die glänzende Wendung sei nur eine Paraphrase von Stellen aus Platons „Phädrus" und „Staat". Walter unterschätzt doch wohl das Neue von Ciceros Worten.

Nicht mochte Plotin den Anspruch erheben, aus eigenem zu der Wendung gelangt zu sein. Und wahrscheinlich fällt nicht ihm, sondern Cicero der Ruhm zu, die lange und umfängliche Nachgeschichte des Gedankens angeregt zu haben. Durch Raffaels Brief an den Grafen Baldassare Castiglione und durch die Worte des Schreibens: „Essendo carestia ... di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente" wurde diese Nachgeschichte eingeleitet.

Sie soll hier nicht nacherzählt werden. Nur eines sei gesagt: Wo immer die Wendung Raffaels vorkommt, wird sie ausgespielt gegen naturalistische Kunst. Das 18. Jahrhundert führt die Wendung gern im Munde. Doch sie erscheint ebenso bei Anwälten wie bei Gegnern einer Ästhetik der Form. Denn sie kann gedeutet werden im Sinn einer Betonung des geistigen Gehalts, aber auch einer inneren künstlerischen Formanschauung. Schon das Wort „idea" verschuldet die Zweideutigkeit. Auch bei Plotin herrscht keine volle Klarheit und Eindeutigkeit. Und auch bei ihm liegt es an der unsicheren Umgrenzung, die das Wort Eidos für uns hat.

2

Plotins ästhetisches Glaubensbekenntnis darf nicht für sich und losgelöst von seinem Weltbild erwogen werden.

Und so ist auch hier zunächst ein Wort von diesem Weltbild zu sagen.

Symbolisch faßt Plotin sein Weltbild in das Gleichnis des Lichts und der Finsternis zusammen. Das Licht strahlt in die Finsternis, ohne an seinem Wesen einzubüßen oder selbst in Bewegung zu treten. Es erzeugt eine Atmosphäre von Helligkeit, die von ihrem Quellpunkt aus immer mehr an Kraft abnimmt und zuletzt sich von selbst in Finsternis verliert.

Die Finsternis ist nichts Positives, ist nur etwas Verneinendes, dem Licht Entgegengesetztes. Ebenso ist für Plotin die Materie absolute Negativität, reine Privation (Steresis), völliges Nichtsein, ganz wie der leere finstere Raum. Ihr gegenüber steht als Gegensatz die Welt des Lichts in ihren Abstufungen. Die Zwischenstufen der Helligkeit werden bezeichnet: erstens durch den Geist (Nus), dann durch die Seele. Die Seele selbst weist zwei Abstufungen: als höhere, eigentliche Seele (Psyche) empfängt sie anschauend den Inhalt des Geistes (die Ideenwelt); als niedere Seele (Physis) bildet sie das Sinnliche nach dem Urbild.

Die gesamte Welt des Lichts rechnet er zum Guten. Schlecht ist die Welt der Finsternis. Schlecht ist mithin nur das Nichtseiende. Die Sinnenwelt, soweit sie wahrhaft ist, zählt noch zur Welt des Lichts oder des Guten.

Wer dieses Gleichnis vom Licht festhält, findet sich in Plotins Weltanschauung sofort zurecht. Mit logischer Notwendigkeit ergeben sich aus dem Gleichnis die wesentlichen Züge von Plotins Philosophie, ergibt sich vor allem die ganz eigentümliche Zweischneidigkeit seiner Bewertung der Welt. Scheinbar unversöhnlicher Gegensatz tut sich da auf; und dennoch enthüllt sich alles als notwendige Folge aus der grundlegenden Betrachtung. Zugleich drückt das Lichtsymbol so scharf und so genau Plotins Absichten aus, daß auch im folgenden von ihm Gebrauch gemacht werden kann.

Der Angelpunkt ist die Bewertung der Sinnenwelt. Diese Bewertung wird einerseits durch das Verhältnis der Sinnenwelt zur Finsternis, anderseits durch ihr Verhältnis zum Licht be-

dingt. Die Sinnenwelt gehört noch nicht der Welt der Finsternis an, Göttliches ist in ihr enthalten. Mag sie auch dem Urquell des Lichts fernstehen, sie wird doch noch geadelt durch den Abglanz des göttlichen Lichts, der auf sie fällt.

Allein sie steht dem Licht fern, sie ist weit geringer belichtet als die Welt des Geistes und die Welt der Seele. Wahre Aufgabe des Menschen ist, zum lichtspendenden Urquell zurückzukehren. Darum muß er über die Sinnenwelt hinauszudringen trachten.

Die eigentümliche Zwischenstellung, die, vermöge solcher Betrachtung und Bewertung, in Plotins Weltanschauung der Sinnenwelt zukommt, veranlaßt das Schillernde, ja zuweilen Zweideutige, fast Gegensätzliche seiner Aussprüche, auch auf ästhetischem Gebiet. Weil für Plotin das Böse ganz aus dem Rahmen des Positiven hinausfällt und nur Verneinung ist, gewinnt seine Weltanschauung den Anstrich des Monismus. Die ganze positive Welt verschmilzt zu einer Einheit. Weil indes sein heißer Wunsch und sein unentwegtes Verlangen die Rückkehr zum Höchsten ist, das Aufgehen im Göttlichen, eine Reinigung, die den Menschen immer mehr allem materiellen Wesen entfremdet, so gewinnt seine Lehre ebenso den Anschein der Weltverleugnung und Weltflucht, gewinnt sie den Anstrich des Dualismus.

Daß Plotin dem Dualismus sich nicht rückhaltlos anschließen wollte, beweist sein Kampf gegen die Gnosis. Überall, wo er sich gegen die Gnosis ausspricht, ganz besonders im neunten Buch der zweiten Enneade, tritt der wirklichkeitsfreudige Zug seiner Lehre, natürlich auch seiner Ästhetik, stark hervor. Wo er von der Rückkehr zur Gottheit schwärmt, gerät er hingegen ins Asketische und wirkt er wie ein Feind der Sinnenschönheit.[3]

Gleichwohl ist ihm Schönheit immer etwas Wertvolles. Aber ihr Wert liegt für Plotin nicht in ihr selbst, sondern in dem Abglanz des Geistigen, der auf ihr ruht. Innerhalb der Sinnenwelt steht sie obenan, weil dieser Abglanz in stärkerem Ausmaß sie trifft als die ganze übrige Sinnenwelt. Und das Mehr, das ihr zuteil wird, ist der stärkere Anteil, den sie am

Geiste hat; von der ganzen Sinnenwelt steht das Schöne dem Licht am nächsten. In solcher Betrachtung gewinnt Plotins vieldeutiger Begriff Eidos eine nähere Umgrenzung: Eidos deutet auf das Band, das die Welt des Schönen mit der Welt des Lichts verknüpft. Eidos ist das Stück höhere Welt, das in der Schönheit enthalten ist und das der übrigen Sinnenwelt fehlt.

Aber das Schöne ist überhaupt nicht auf die Sinnenwelt eingeschränkt. Weil es an der höheren Welt Anteil hat, kann es auch auf den Stufen der Welt angetroffen werden, die nach Plotin von der Sinnenwelt hinaufführen in die Welt des reinsten Lichts. So entspricht der Seelenstufe die Schönheit der Seele, der Geistesstufe die geistige Schönheit. Nach Plotins Anordnung der Weltwerte kann kein Zweifel bestehen, daß Schönheit der Seele und gar Schönheit des Geistes wertvoller sind als Sinnenschönheit.

Aufgabe des Menschen ist ja nach Plotin, die Stufen zur Gottheit wieder hinaufzusteigen, die gleichen Stufen, auf denen die Gottheit in die Welt hinabsteigt. Die Stellung, die das Schöne in der Welt durch Plotin angewiesen erhält, weist dem Schönen die Macht zu, das Emporsteigen zu fördern. Als anregende Hilfe, sich ins Geistige zu versenken, dient das Schöne. So denkt sich Plotin die Möglichkeit einer ästhetischen Erziehung. Selbstverständlich stellt sich auch bei Plotin gleichzeitig mit dem Gedanken einer ästhetischen Erziehung die Ansicht ein, daß Schönheit nur Mittel zum Zweck ist. Sobald das Schöne den Dienst einer Erziehung leistet, gibt es auf, für sich selbst zu wirken, und begnügt sich, einem höheren Zweck untertan zu sein.

Plotin kann freilich dem Schönen nicht einmal zubilligen, daß es zur Erfüllung der letzten und höchsten Aufgabe des Menschen hinreiche. Nur auf vorbereitender Stufe tritt es in Wirksamkeit. Das Höchste aber und das Letzte, das Plotin vom Menschen fordert, ist die Ekstasis, in der das Individuum zur Einheit mit dem Weltgrund eingeht. Da ist an ein unmittelbar anschauendes Erfassen der Gottheit gedacht. Ein

Erfassen der göttlichen Wahrheit, das über alle Verstandestätigkeit hinausgeht, bringt den einzelnen in unmittelbare Berührung mit der Gottheit.[4]

Schnurgerade geht es von dieser Stelle der Lehren Plotins in die Mystik weiter. Für seine Nachfolger wird er durch die Übernahme der Ekstasis zum Gewährsmann der Mantik, der Astrologie, des Wunderglaubens, der Magie. Der Mensch selbst tritt in einen magischen Zauberkreis, umgeben von höheren geheimnisvollen Kräften.

Wir aber sind da angelangt, wo die große Spannweite der Weltanschauung und der Ethik Plotins am deutlichsten sich dem Beschauer weist.

Da ist auf der einen Seite der Plotin, in dem nach Drews (Plotin und der Untergang der antiken Weltanschauung, Jena 1907, S. 182) gegen die Verachtung der Sinnenwelt, wie sie im Christentum gepredigt wurde, noch einmal sich der alte klassische Natursinn regte, die Weltfreudigkeit, die Begeisterung für die unmittelbare, sinnliche Wirklichkeit und Schönheit. Er nimmt die Verlästerte in Schutz gegen eine Richtung, in der er die unerbittlichste Gegnerin der ganzen antiken Denkweise erkannte. Leuchtenden Auges und aus tieferregter Seele weist er die gnostischen Weltverächter auf die Schönheit des Weltganzen und auf die Tadellosigkeit der Welteinrichtung hin. Dem Hellenen Plotin erscheint es unbegreiflich, daß jemand für all das keine Augen haben soll.

Die Denker, die von Plotin da aufs Korn genommen wurden, waren grundsätzliche Geringschätzer des Stoffs. Der Stoff war ihnen das Unreine, Schlechte, Böse. Sie meinten, er habe keine Existenz im Sinn wahrhaften Seins. Nur im Übersinnlichen und Übernatürlichen wollten sie das wahrhafte Sein erkennen. Das war ein Grundzug der jüdisch-alexandrinischen Religionsphilosophie. Auf Platon berief auch sie sich. Und sie scheute nicht die Gefahr, sich in Mystizismus und Aberglauben zu verlieren. Plotin und die Neuplatoniker lenkten in bewußtem Gegensatz zu solcher Religionsphilosophie zurück zum Geist des alten Hellenentums.

Plotin dehnte die Grenzen des wahrhaften Seins viel weiter aus als die Gnosis. An anderer Stelle erscheint bei ihm der Einschnitt, der das Negative vom Positiven trennt. Verachteten die Gnostiker die Sinnenwelt, so gliederte Plotin die Sinnenwelt noch in das Gebiet des wahrhaften Seins ein. Gleichwohl war auch er erfüllt von heißer Sehnsucht nach der übersinnlichen Welt. Und wo in seinen Äußerungen die Sehnsucht nach der vollen Reinheit des Übersinnlichen durchbricht und sich völlig äußern kann, da gerät er in nächste Nähe der Denker, die er eigentlich bekämpft. Da wird auch er zuletzt zum einseitigen Anwalt des Übersinnlichen. Das ist der Plotin, der die Ekstase zum besten und höchsten Mittel erhebt, den Aufgaben des Menschen zu genügen.

Auf dem Felde ästhetischer Erwägung gewinnt dieser Anwalt der Ekstase leicht den Anschein, als ob er das Sinnlichschöne leichten Mutes dem Geistigen aufopfere, während er doch Sinnenschönheit zu verteidigen bestrebt war. Spätere Zeit sah in seinen Lehren fast nur die Hinweise auf die Minderwertigkeit des Sinnenschönen, ganz wie ihr Plotin überhaupt zum Verächter der Sinnenwelt und zum Gewährsmann ekstatischer Verzückung wurde, zum Vorkämpfer der Magie und des Wunderglaubens. Der Name Plotins und das Wort Neuplatonismus, sie erschienen lange Zeit fast nur noch, sie erscheinen auch heute bei Unkundigen nur an der Stelle, wo Ekstase, Magie und Weltverachtung angesiedelt sind. An solchen Mißgriffen trug neben anderem auch die Tatsache schuld, daß der Weltbejaher Plotin bis vor kurzem nur als Nachsprecher und Wiederholer von Platon galt. Große Verdienste Plotins wurden auf Platons Rechnung gesetzt. Er selbst ging leer aus.

Noch Wilhelm Schlegel hat in seinen Berliner Vorlesungen, wenn er die Entwicklung der Ästhetik des Altertums schildert, kein Wort von Plotin zu sagen. Dagegen rühmt er Platon nach (1, 39), er habe die symbolische Natur des Schönen erkannt, „daß es nämlich die sinnliche Erscheinung von etwas Geistigem sei". „Und indem er", so fährt Schlegel fort, „ein

höchstes himmlisches Urbild des Schönen annimmt, setzt er es als Idee, d. h. als etwas, worauf unser Geist mit einem unendlichen Bestreben gerichtet ist."

Im Gegensatz zu Platon erscheint ihm (1, 43) des Aristoteles „Ansicht und Beurteilung der Poesie . . . bloß logisch und physisch; d. h. er bemerkt in ihr nur das, was der Verstand wahrnehmen kann, und zergliedert und klassifiziert das Vorhandne wie jedes andre Naturprodukt ohne Rücksicht auf Schönheit". Schlegel nennt Aristoteles einen redlichen und scharfen Beobachter, soweit das Maß seiner Einbildungskraft und seines Gefühls reichte. Er habe viel Sinn für das Richtige, Schickliche, Feine; er gehe bei seiner Beurteilung von Gedichten überall auf logischen Zusammenhang, auf Konsequenz in den Charakteren, auf technische Zweckmäßigkeit; er wolle ein Gedicht sogar als ein organisches Ganzes betrachtet wissen; aber der Begriff einer eigentümlichen poetischen Einheit fehle ihm durchaus. „Man sieht an manchen Stellen, daß er unbefriedigt mit dem laxen empirischen Begriff der Poesie nach allen Seiten herum forschte, ohne aus Mangel an poetischem Sinn das Rechte treffen zu können."

Die Gegenüberstellung Platons und Aristoteles', die sich aus den beiden Charakteristiken ergibt, trifft nicht völlig zu, weil sie vor allem Platon viel zu sehr ins Plotinische hinüberspielt. Wohl sind die Worte über Platon so allgemein gehalten, daß sie zur Not noch das Rechte einschließen könnten. Doch der schärfere Beobachter merkt rasch, wo Schlegel ins Plotinische übergleitet.

Er schreibt Platon zu, die symbolische Natur des Schönen erkannt zu haben. Symbol des Wahren oder des Guten ist das Schöne für Platon nicht in dem Ausmaß wie für Plotin. Das Geistige, das nach Platon hinter der schönen Erscheinung steht, ist ausschließlich nur die Idee des Schönen. Walter hebt ausdrücklich und mit Recht (S. 289) hervor, daß bei Platon nur durch das Zwischenglied der Idee des Schönen sich die Beziehung der schönen Erscheinung zu den übrigen Ideen, also auch zum Guten und Wahren ermögliche. Da nach Platon

„die ganze Natur in sich verwandt ist und die Seele einst alles geschaut hat, so hindert nichts, daß sie nun auch, des einen sich erinnernd, alles übrigen sich entsinne". Aber was bei Plotin unmittelbar in Beziehung tritt, gelangt bei Platon nur durch eine lange Reihe von Zwischengliedern in einen Zusammenhang.

Voraussetzung dieses bedeutsamen, lange unterschätzten oder unbeachteten Unterschiedes ist der grundsätzliche Gegensatz, der zwischen Platon und Plotin besteht. Für Platon sind die Ideen immaterielle Substanzen (Asomaton), während für Plotin die Voraussetzung und Bedingung der materiellen Welt die Welt des Geistes ist. Platon stellt demgemäß Schönheit fest, wenn die Idee des Schönen ins Materielle sich umsetzt, Plotin hingegen, wenn ideale Wesenhaftigkeit durch die sinnliche Erscheinung hindurchleuchtet. In vollem Gegensatz zu Plotin deckt sich Platons Begriff der Immaterialität nicht mit Geistigem und Seelischem. Ganz unplatonisch ist es – was Plotin tut –, Geist und Unkörperlichkeit gleichzusetzen.

Man hat Platons Weltanschauung als abstrakten Idealismus dem konkreten Idealismus Plotins gegenübergestellt. Platons Ideen sind abgezogene Begriffe, Typen ohne Inhalt und Lebendigkeit; seine Ideenwelt gibt sich als ein Reich objektiver, für sich bestehender Gedanken von starrer Unveränderlichkeit. Plotins Ideenwelt ist überhaupt das objektive übersinnliche Reich des Denkens. In Plotins Ideenwelt bewegt sich eine Menge inhaltvoller, konkreter logischer Gedanken, sie treten in tätige Beziehung zueinander, aber sie sind nur, sofern sie gedacht werden.

Unleugbar ist uns der Plotinische Begriff „Idee" verwandter, vor allem auf ästhetischem Gebiet. Und eben die Tatsache, daß unser gebräuchlicher Begriff „Idee" der Welt Plotins näher steht als der Welt Platons, beweist, um wieviel stärker Plotin nachgewirkt hat als Platon. An Plotin und nicht an Platon schlossen sich alle an, die aus dem Intellekt die Welt erklärten. Sie meinten indes fast alle, daß sie sich auf Platon berufen dürften.

Ja wahrscheinlich wußte Plotin selbst nicht, wieweit er von Platon abgekommen war.

Fruchtbarer für die Ästhetik war Plotins Weise. Man hat von der Unmöglichkeit einer Platonischen Ästhetik gesprochen und mit Recht. Während Plotin immer wieder zur Erwägung des Schönen zurückkehrt, bleibt Platon bei gelegentlichen Erörterungen stehen. Allerdings brachte er, nachdem noch Sokrates sich mit einer nüchternen Zweckmäßigkeitstheorie begnügt hatte, zuerst die ästhetische Auffassung in Beziehung zu sittlichen Ideen. Ebenso sprach er als erster aus, daß nur in der Schönheit zur Erscheinung gelange, was sonst den Geist über die Grenzen der Erscheinung hinausführe. Ich darf wohl auf die näheren Darlegungen Walters (S. 170 ff.) verweisen.

Platon schränkt das Sinnlichschöne auf wenige regelmäßige Formen und Figuren ein, Plotin indes erblickt in ihnen nur niedrige Erscheinungsformen eines geistigen Gehalts. Steigere sich dieser Gehalt, so steigere sich auch die Schönheit. Da tut sich eine Verwandtschaft Plotins mit Aristoteles auf, die einen Fortschritt über Platon bedeutet. Freilich wagt Aristoteles sich nicht wie Plotin an den Versuch, das Schöne zum Göttlichen in Beziehung zu stellen und den Genuß des Schönen aus einem tiefsten metaphysischen Grund verständlich zu machen. Der Schritt, den Plotin über Aristoteles hinaus macht, bringt Plotin der Ästhetik des 18. Jahrhunderts – von Shaftesbury bis zur Romantik – näher. Diese Verwandtschaft mit Plotin ist Ursache der scharfen Worte, die W. Schlegel und die Frühromantik über Aristoteles aussprechen. Aber Schlegel mindestens ahnte nicht, daß er Plotin verpflichtet sei, er meinte, alles das Platon danken zu müssen. Bewußt knüpfte Hegel an Plotin an; auch Hegel wollte die Ästhetik metaphysisch begründen und fand in Plotin eine festere Stütze als in Aristoteles.

Allerdings gab Hegel – weit mehr als die klassische und romantische Ästhetik – fast alle Vorteile auf, die der Kunstbetrachtung des Aristoteles eigen sind. So wenig wie Plotin

wurde Hegel dem Technischen der künstlerischen Form gerecht.

Zugegeben bleibe, daß Aristoteles über das Wesen des Schönen nicht entfernt das zu sagen wußte, was schon Platon erbracht hatte. Ebenso daß Platon die tieferreichende ästhetische Begabung besaß, daß Aristoteles keinen der freien Ausblicke ins Reich des ästhetischen Geistes getan hat, die Platon wenigstens mitunter glückten, daß sein analytischer Geist, scharf in der Beobachtung, streng in abstrahierender Reflexion, nicht gewachsen war einer synthetischen Aufgabe, wie es der Vorgang ästhetischer Auffassung ist, daß endlich seine Ästhetik ein einseitig psychologisch-technisches Gepräge hat. Allein gerade deshalb konnte er den Vorgang des künstlerischen Bildens und dessen künstlerische Wirkungen sorgsamer beobachten und genauer schildern als Platon oder Plotin. Seine Erkundungen bleiben der schönen Erscheinung näher als Platons und Plotins Erwägungen, mag er immer die eigentliche Natur des künstlerischen Schaffens und das Wesen der schöpferischen Phantasie mißverstanden und in allem nur bewußte Überlegung, und zwar im Sinn begrifflicher Reflexion erblickt haben; daß die technische Ausführung, deren Eigenheiten er vor allem prüfte, noch andere Voraussetzungen haben könne, schien er nicht zu ahnen.

Dafür unterschätzt Aristoteles nicht wie Platon und Plotin die Bedeutung der sinnlichen Stofflichkeit für das Schöne. Das ergab sich schon aus meinen Ausführungen über Goethes Übersetzungsversuch mit hinlänglicher Gewißheit, daß Plotin den Stoff und seine sinnliche Bestimmtheit nicht für ein notwendiges Moment des Schönen hält. Richtiger hatte Aristoteles Geistiges nur dann für schön genommen, wenn es in stofflicher Gestalt sich den Sinnen darstellt, wenn es als Sinnliches zur Erscheinung kommt. Plotin übersah, daß die Sinnlichkeit notwendige Bedingung des Schönen ist. Er kündete von einem Geistigen, das an sich schön sei, und wollte nicht zugeben, daß es nur in seiner Versinnlichung den Anspruch auf Schönheit erheben dürfe. Das einzige, was er dem Sinnlichschönen zu-

billigte, war die Bedeutung einer Vorstufe der eigentlichen Schönheit, eines Schulungsmittels, ohne das unerkennbar bliebe, was ihm als das wahrhaft Schöne erschien.

3

Grundverschiedene Menschen stehen in Platon und Plotin dem Stagiriten gegenüber. Ihr Gegensatz spiegelt sich in ihren Äußerungen über das Schöne.

Platon und Plotin fühlen künstlerischer als Aristoteles. Aber sein beobachtender Blick weilt mit größerer Ruhe auf den Erscheinungen auch der ästhetischen Welt. Und darum kann er über das Ergebnis künstlerischer Tätigkeit mehr sagen als die beiden anderen. Diesem Beobachter und Prüfer der Arbeit des Künstlers ist künstlerisches Schaffen, ja wohl auch künstlerisches Nacherleben innerlich fremd. Dafür kann er desto sicherer die Eigenheiten des Kunstwerks erfassen, die dem Verstand zugänglich sind. Und zwar nicht nur Inhaltliches, auch die äußere Form.

Platon und Plotin ahnen in sich künstlerische Schaffensmöglichkeiten, ohne selbst künstlerisch zu schaffen. Sie ahnen Geheimnisse, deren sich der Künstler selbst nicht völlig bewußt ist. Gerade der große Künstler enttäuscht leicht, wenn er von diesen Geheimnissen zu berichten beginnt. Er kann seinen Besitz innerer künstlerischer Erlebnisse nicht in Begriffe umsetzen, und er fürchtet aus guten Gründen, diesen Besitz zu beeinträchtigen, wenn er ihn ans Tageslicht hinausträgt. Am liebsten kündet er noch von den Handgriffen der Technik. Aber im künstlerischen Schaffensvorgang ist weit mehr enthalten als ein Vorbereiten und Durchführen technischer Bräuche. Hinter dem Versuch, sinnlich wahrnehmbare künstlerische Züge zu geben, bergen sich innere seelische Vorgänge, die der Beschreibung sich entziehen. Von diesen inneren Vorgängen ahnten Platon und Plotin weit mehr als Aristoteles. Weil in ihnen selbst ein Stück Künstler war, erlebten sie, und wärs nur im Nachfühlen gewesen, diese Vorgänge in sich. Und gerade weil sie zu künstlerischer Tätigkeit nicht weiterschritten,

weil sie die Schwierigkeiten nicht an sich erprobten, die auf dem Wege von einem künstlerischen Gedanken bis zu seiner sinnfälligen Verwirklichung eintreten, unterschätzten sie den Wert der bloßen Formung des künstlerischen Einfalls. Oder wenn sie diese Schwierigkeiten erwogen, meinten sie in ihnen nur Hemmnisse für die volle Entfaltung des künstlerischen Einfalls anzutreffen. Sie selbst begnügten sich bestenfalls mit „des Ausformens rätselvoller Seligkeit" „in großen Umrissen"; und da mochte ihnen scheinen, daß an die Größe ihrer inneren Offenbarungen kein fertiges Kunstwerk heranreiche. Plotin schloß daraus, daß auch die größten Künstler nur einen beschränkten Ausdruck für ihre künstlerischen Absichten gefunden hätten, selbst in ihren besten Werken.

Ihn bestärkte das in seiner Grundüberzeugung, daß Gezeugtes geringer sei als Zeugendes, daß hinter jeder Erscheinung ein Mehr stehe, wertvoller als die Erscheinung selbst.

Mußte doch sogar Goethe zugeben, daß in der Erscheinung das belebende und ordnende Prinzip bedrängt werde. Allein die Gegenständlichkeit seines Lebensgefühls bewahrte ihm volle Freude an dem Reichtum der sinnlichen Erscheinung. Plotin hatte wohl genug künstlerisches Gefühl, um sich an dem Ästhetischen der Sinnenwelt zu freuen. Aber seine faustische, alle Sinnenschranken überfliegende Seele kam über ein Gefühl des Ungenügens nicht hinaus, wenn sie sich bloß des Sinnlichen freute und hinter ihm nichts Höheres fand. Er war geistiger gewendet als Goethe, er war sentimentalischer – nach Schillers Fassung des Begriffes. Er verachtete wie Schiller die bloßen Sinnenmenschen. Und deshalb konnte er sich des eigenen Anteils und der eigenen Teilnahme am Schönen nicht freuen, wenn er solche Gefühle nicht aus einer höheren Ursache zu rechtfertigen imstande war.

So gelangte er zu dem Ende, daß das Sinnlichschöne der Kunst sein Recht nur in der Seele des Erschaffers finde, des Künstlers. Ganz ebenso entdeckte er das Recht der materiellen Welt nur in dem Anteil, den sie an Gott hat. Sie ist vor Plotins Urteil wertvoll, weil ein Abglanz des göttlichen Lichts

auf ihr ruht. Genau so ist das Sinnlichschöne wertvoll, weil durch die äußere Schale ein Licht schimmert, das im Geiste des Künstlers sich entzündet hat. Dahin zielen die Worte von dem *εἶδος, ὃ ἐνῆκεν ἡ τέχνη*.

Der Mensch aber ahnt das Verhältnis Gottes zur Welt, weil er selbst ein gleiches Verhältnis zu den Dingen haben kann, weil er es hat, wenn er Plotin heißt. Und Plotin wird sich dieses Verhältnisses bewußt, wenn er vor dem Schönen steht. Wie Gott mit seinem Licht die Welt durchstrahlt, so trägt der Mensch seinen Geist in die Sinnenwelt hinein. Den Stempel des Göttlich-Geistigen sucht er in der Welt; und er entdeckt ihn besonders am Schönen.

Das Kunstwerk ist, ehe es Erscheinung wird, im Kopfe des Künstlers da. Er erblickt es vor sich, ehe er es gestaltet. Das bleibt ein geistiger Vorgang. Der Wert des Kunstwerks ruht nach Plotin in diesem geistigen Vorgang. Aber die Vision des Künstlers ist nicht etwas Logisches, nur Gedachtes. Ein inneres Schauen spielt sich ab. Dieses innere Bild kennt nur der Künstler. Das Kunstwerk hingegen bleibt ein Versuch, das Erlebnis des Künstlers anderen zu vermitteln, ein Versuch, der nie vollständig glückt.

Nur ein künstlerisch veranlagter Mensch kann zu solcher Würdigung des Schönen gelangen. Er freut sich des Schönen, das ihm seine Sinne weisen; aber er ahnt im schaffenden Künstler noch etwas Höheres und kostet darum die gegenständlichen Züge des Schönen nicht mit reiner Hingebung aus. Plotin spürt überdies grundsätzlich in der Welt dem Geistigen nach. Die Vision des Künstlers spielt sich im Geiste des Künstlers ab. Und so erhält für Plotin die Kunst ihren höchsten Wert durch die Tatsache, daß ihre Geburtstätte im Geist des Künstlers sich befindet. Das Schwergewicht der künstlerischen Leistung fällt somit ganz auf die Seite der Vorbereitung im Geiste.

Für eine Ästhetik der äußeren Form ist aus solchem Verhalten wenig zu gewinnen. Naturen von Plotins Prägung erblicken in jedem einzelnen Zug der technischen Gestaltung

nur einen Notbehelf, das Höhere und Bessere zu verwirklichen, das sich dem Künstler innerlich geoffenbart hat.

Die Vision des Künstlers zu bezeichnen, verwertet Plotin das Wort Eidos; ein Wort, das ebenso Geistiges wie Sinnliches bezeichnen kann. Natürlich geht es ursprünglich ganz auf die äußere Erscheinung und gewinnt nur später einen gegenteiligen Sinn; ganz wie Idea. Noch bei Platon kann es die äußere Gestalt bezeichnen. In Platons Gastmahl wird Eidos gebraucht für äußere Erscheinung. Daneben erscheint (210 B) die Wendung *τὸ ἐπ᾽ εἴδει καλόν* im Gegensatz zu *τὸ ἐν ταῖς ψυχαῖς κάλλος*; mit gutem Recht will man das übertragen: das Sinnlichschöne im Gegensatz zum Seelischschönen. Bei Aristoteles stehen Eidos und Hyle einander gegenüber wie Form und Stoff. Aber mit dem Wort „Form" tritt neue Unklarheit ein. Denn es kann ebenso etwas bloß logisch Bestimmtes bezeichnen wie etwas sinnlich Umgrenztes. Die Wendung der Poetik des Aristoteles, die der oft angerufenen Begriffsbestimmung der Tragödie angehört: *χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις*, übersetzt Gomperz: „unter partienweise gesonderter Verwendung der Verschönerungsarten"; ihm ist Eidos also geläufig im Sinn der äußeren oder technischen künstlerischen Gestaltung.

Die Übersetzer Plotins kommen mit dem vieldeutigen Wort nicht ganz zurecht. Schon oben merkte ich an, daß Goethe Eidos mit „Gestalt" übersetzt, ihm also einen Beigeschmack von äußerer Formung leiht. H. F. Müller deutet auf den Doppelsinn des Worts durch die Übertragung „Form (Idee)". Walter bedient sich der Worte „Form" und „Gestalt", während etwa Rob. Zimmermann in seiner „Geschichte der Ästhetik" von 1858 meist „Idee" anwendet.

Zu welchen Schwierigkeiten des Verständnisses die Übersetzungen gelangen, beweist eine Stelle vom Schluß des sechsten Buchs der ersten Enneade, des Buches über das Schöne. Wie soll man den Satz verstehen: . . . er „wird dort alle die schönen Ideen sehen, und er wird sagen, daß die Ideen das Schöne sind"? Der Urtext lautet: *πάντα εἰσόψεται καλὰ τὰ εἴδη καὶ φήσει τὸ κάλλος τοῦτο εἶναι, τὰς ἰδέας*. Der Inhalt

des Satzes wird verdunkelt, wenn man sowohl *εἴδη* wie *ἰδέας* mit „Ideen" übersetzt.[5]

Creuzer stützt sich in seiner Ausgabe von Plotins „Liber de pulcritudine" (Heidelberg 1814, S. 169f. 388f.) auch auf diese Stelle, um mit Berufung auf Wyttenbach die Gleichheit des Sinnes von Eidos und der Platonischen Idea zu vertreten. Er hält allerdings auch Morphe für gleichwertig mit Idea. Und so wagt er auch Plotins *τὸ ἔνδον εἶδος* mit „intrinseca forma" zu übertragen, also mit innerer Form. Zimmermann, der sonst „Idee" sagt, leistet ihm Gefolgschaft und verdeutscht: „innere Form". Wenn nun aber Plotins Eidos noch eine Verinnerlichung, d. h. eine Vergeistigung verträgt, wenn neben Eidos noch ein inneres Eidos treten kann, so dürfte Eidos selbst kaum richtig mit „Idee" übertragen werden. Denn was wäre eine innere Idee? Doch wohl nur ein Pleonasmus.

Selbstverständlich werfe ich nur Fragen auf und überlasse den Fachleuten, sie zu beantworten. Nur auf eine Äußerung Paul Deussens sei noch hingewiesen, die mir bestätigt, daß in Plotins Eidos sich Geistiges und Gestaltetes zusammenfinden, daß das Wort also auf die künstlerische Vision anwendbar ist. Deussen (Allgemeine Geschichte der Philosophie Bd. 2, Abt. 1, S. 495) sucht das Befremdende der Tatsache zu beseitigen, daß Plotin schon in der Ideenwelt eine Art übersinnlicher Materie annimmt. Die Ideen Plotins seien Gestalten (*μορφαί*), setzten also etwas zu Gestaltendes (*μορφούμενον*) voraus. Die Annahme verliere ihr Paradoxes, wenn wir bedächten, daß die Ideen zwar raum- und zeitlos, aber doch raum- und zeitartige Gebilde seien, die als Anpassungen des gestaltlosen Einen an die Verhältnisse des Raumes und der Zeit ein Außereinander und Nacheinander, mithin eine Art übersinnlicher Materie zur Voraussetzung hätten. Deussen trifft mit diesen Worten die Schwierigkeit des Ideenbegriffes Plotins sehr gut. Er macht verständlich, warum Idea, Eidos und Morphe von Plotin nebeneinander gebraucht werden können. Deussen selbst überträgt Eidos mit Idee, wohlbewußt, daß hinter dieser Idee noch etwas sozusagen Materielles steckt.

Ich möchte noch hinzufügen: nur ein Künstler oder ein künstlerisch fühlender Mensch kann einen solchen Ideenbegriff aufstellen. Plotin legt in einen Begriff von logischer Abgezogenheit noch etwas, was ein Analogon von sinnlicher Anschauung ist. So hat auch Goethe seine Ideen „sogar mit Augen gesehen". Auf diese Weise entstehen Begriffe, mit denen der strenge Philosoph nur schwer arbeiten kann. Sucht er das künstlerische Erlebnis, das sie sind, in die volle Schärfe logischen Denkens umzusetzen, so geht entweder Entscheidendes verloren, oder aber der künstlerisch gemeinte Begriff erhält einen Sinn, der ihm nicht zukommt.

Derselbe Schiller, der Goethe auf den Kopf zusagte, seine Urpflanze, die von Goethe doch mit Augen gesehen wurde, sei nur eine Idee, versuchte einmal, den Eidosbegriff Plotins schärfer zu fassen. Ob er dabei an Plotin auch nur entfernt dachte, mag dahingestellt bleiben. Längst ist beobachtet, daß Schiller im fünfzehnten Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen als Beispiel einen Marmorblock ähnlich ins Feld führt wie Plotin im Eingangskapitel des Abschnitts über geistige Schönheit (V 8, 1) einen Stein, und daß Schiller unmittelbar vorher eine Begriffsbestimmung vornimmt, die an Plotins Gedankengänge erinnert. Er scheidet die gegensätzlichen Begriffe „Leben" und „Gestalt". „Leben" bedeute alles materiale Sein und alle unmittelbare Gegenwart in den Sinnen; „Gestalt" fasse unter sich „alle formalen Beschaffenheiten der Dinge und alle Beziehungen derselben auf die Denkkräfte". Schiller schreitet weiter zu der Verknüpfung „lebende Gestalt"; das Kunstwerk kann nach Schiller lebende Gestalt sein. Der Marmorblock – so wird das Beispiel verwertet, das Schiller mit Plotin gemein hat – kann durch den Architekten oder den Bildhauer zu einer lebenden Gestalt erhoben werden, wenn er auch leblos ist und bleibt.

Schillers „Gestalt" teilt mit Plotins „Eidos", daß beide über äußere Sinnenwahrnehmung hinausliegen. Ferner aber bezieht Schiller alle formalen Beschaffenheiten in den Begriff ein. Natürlich ist da an Form auch im logischen Sinn gedacht. Aber

da Schiller ausdrücklich erklärt, er meine „alle“ formalen Beschaffenheiten, so schwebt doch wohl auch ihm ein Formbegriff vor, der etwas von innerer Anschauung, der ein Analogon von sinnlicher Bestimmtheit hat. Wird dieser Begriff ins Leben hinübergeführt, dann entsteht nach Schiller „lebende Gestalt“; und das ist nach seiner Auffassung so viel wie Schönheit. Gestalt also wäre Schönheit vor dem Leben. Und so könnte auch Plotins Eidos gefaßt werden. Schiller aber verwertet seinen Begriff „Gestalt“ auch in der Dichtung „Das Ideal und das Leben“:

Aber frei von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen,
Wandelt oben in des Lichtes Fluren
Göttlich unter Göttern die Gestalt.

Und abermals denkt er da an ein Schönes, das vor und über dem Leben liegt. Doch mag man schon an dieser Stelle eine andere Bedeutung des Wortes annehmen können. Mindestens trennt J. Wernly (Prolegomena zu einem Lexikon der ästhetisch-ethischen Terminologie Schillers, Leipzig 1909, S. 34 f.) die Begriffsabschattungen der Briefe über die ästhetische Erziehung und des Gedichtes. Bei Wernly läßt sich überdies verfolgen, wieviel andere Bedeutungen in Schillers Sprache das Wort „Gestalt“ noch annimmt. Und so darf auch Plotin zugemutet werden, daß er sein Wort Eidos nicht immer in gleichem Sinn gebraucht hat. Wie bei Schiller dürften sich auch bei ihm manche Schwierigkeiten beheben, wenn man zugibt, daß er seine Bezeichnungen nicht streng durchführt.[6]

Unfolgerichtigkeit der Bezeichnungen ist noch kein unwiderleglicher Beweis für die künstlerische Anlage eines Denkers. Allein sicherlich liegen sie einem künstlerisch Veranlagten näher als dem strengen Philosophen. Wie künstlerisch Plotin den Begriff des Eidos nimmt, läßt sich auch noch aus seiner Auffassung vom bewußten künstlerischen Schaffen ableiten. Plotin ist weit entfernt, einen bewußten Vorgang zu erblicken in dem künstlerischen Gestalten, durch das ein Eidos in ein Kunstwerk hineingetragen wird. Er sagt einmal (IV 3, 18),

den Künstlern komme das Nachdenken erst in den Sinn, wenn sie in Verlegenheit über einen einzelnen Zug ihrer Arbeit geraten. Leicht wird es ihm nicht, eine scharfe Grenze zu ziehen zwischen einem künstlerischen Schaffen, das in einem Geistigen wurzelt, und einer künstlerischen Leistung, die an einem Übermaß von Reflexion leidet. Er scheidet die Intuition (Synesis), die in bestimmter Ordnung und naturgemäß handeln läßt, und die Selbstbesinnung, die durch Mangel und Zweifel (Chreia, Amphisbetesis) wachgerufen wird. Er verficht dabei das Recht des unbewußt schaffenden Künstlers.

4

Aus Plotins Werk griff Goethe eine der bezeichnendsten und bedeutsamsten Stellen heraus und wies echt künstlerisch auf die Unterschätzung des künstlerischen Formens hin, deren Plotin sich schuldig macht. Der berechtigte Stolz auf die eigene Leistung legte Goethe die Wendung in den Mund: „Das Gezeugte ist nicht geringer als das Zeugende, ja es ist der Vorteil lebendiger Zeugung, daß das Gezeugte vortrefflicher sein kann als das Zeugende.“ Schärfer und deutlicher war nicht auszusprechen, was Goethe von Plotin und dessen Welt schied. Goethe war nicht gewillt, das Kunstwerk in seiner äußeren Erscheinung hinter eine innere, seelische Kraft zurückzustellen, die dem Kunstwerk nur zur Voraussetzung dient und den Anschein übergroßer Leistungsfähigkeit erweckt, einer Leistungsfähigkeit, an die keine einzelne Leistung heranreicht.

Goethe blieb indes nicht beim Eingangskapitel des Abschnitts über die geistige Schönheit stehen. Oftangeführte Verse Goethes bezeugen, daß er auch den Abschnitt über das Schöne (*Περὶ τοῦ καλοῦ*, Enneaden I 6) genau gelesen hat. Im „Entwurf einer Farbenlehre“ (Jub.-Ausgabe 40, 70f.) bemerkt Goethe:

„Das Auge hat sein Dasein dem Licht zu danken. Aus gleichgültigen tierischen Hilfsorganen ruft sich das Licht ein Organ hervor, das seinesgleichen werde; und so bildet sich das Auge am Lichte fürs Licht, damit das innere Licht dem äußeren entgegentrete.

Hierbei erinnern wir uns der alten ionischen Schule, welche mit so großer Bedeutsamkeit immer wiederholte, nur von Gleichem werde Gleiches erkannt; wie auch der Worte eines alten Mystikers, die wir in deutschen Reimen folgendermaßen ausdrücken möchten:

Wär nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt uns Göttliches entzücken?"

Längst wissen wir, daß diese Verse, die etwas verändert in die „Zahmen Xenien" (Jub.-Ausg. 4, 59) übergegangen sind, auf dem neunten Kapitel des Abschnitts *Περὶ τοῦ καλοῦ* beruhen. Das Wort „sonnenhaft" gibt Plotins „helioeides" trefflich wieder, mag nun Goethe die griechische Urschrift oder das „solaris" einer lateinischen Übertragung vor sich gehabt haben.

In dem Abschnitt der „Enneaden", dem Goethe den Gedanken Plotins entnahm, konnte er ein noch weit unzweideutigeres Bekenntnis gegen Ästhetik der äußeren Form lesen, als in dem Buche über geistige Schönheit.

Gleich der Eingang des Abschnitts über das Schöne (I 6, 1) bekämpft die Anschauung, Symmetrie der Teile zueinander und zum Ganzen, dazu noch schöne Färbung machten die Schönheit für das Gesicht aus. Für die Vertreter dieser Ansicht sei wie überhaupt für das gewöhnliche Bewußtsein Schönheit so viel wie symmetrisch und an gewisse Maßverhältnisse gebunden sein.

Plotin hält solcher Bestimmung des Schönen entgegen, daß nach ihr nur Zusammengesetztes, nicht aber Einfaches schön sein könne. Nun aber müßten doch, wenn das Ganze schön sein solle, auch die einzelnen Teile schön sein. Aus häßlichen Teilen sei kein schönes Ganze zu machen. Ferner fielen dann die schönen Farben, das Sonnenlicht, das Gold, der Blitz in der Nacht, der Sternenhimmel, die schönen einzelnen Töne einer Gesamtmelodie außerhalb des Gebietes der Schönheit. Noch feiner ist Plotins Einwand, daß das gleiche Antlitz, ohne daß an seinen Maßverhältnissen etwas sich ändere, bald schön,

bald unschön erscheine. Plotin führt noch eine Reihe weiterer Einwände an, spielt aber zuletzt als stärksten Trumpf die Schönheit der Seele aus. Für ihn ist sie eine wahrere Schönheit als die vorerwähnten. Wo indes sei bei ihr Symmetrie, wo ein Zahlbegriff anzusetzen? Und wenn die Seele noch etwas Zusammengesetztes sei, so bleibe die Schönheit der Vernunft, die in ihre eigene Einheit versunken sei, doch etwas Einfaches.

Die ganze Auseinandersetzung ist von unvergleichlicher Wichtigkeit für das Verständnis von Plotins Ästhetik. Sie bezeugt zunächst das enge Verhältnis, das für Plotin zwischen dem Ästhetischen und dem Seelischen oder, um bei Plotins Ausdrucksweise zu verbleiben, dem Guten waltet. Ferner bringt sie gegen eine Ästhetik der äußeren Form Einwände vor, die seitdem bis in die jüngste Zeit immer wieder geltend gemacht worden sind. Und weil die Gegner einer Ästhetik der äußeren Form die Einwände Plotins gern übertreiben und so zu bedenklicher Einseitigkeit gelangen, ist es nötig, Plotins Worte genau zu prüfen. Nur dann entzieht man sich der Gefahr, ihm eine Einseitigkeit zuzumuten, die er meidet und der nur seine Nachfolger verfallen.

Vor allem ist zu bestimmen, gegen wen Plotin sich wendet. Augenscheinlich denkt er an eine weitverbreitete Ansicht, wenn er von den Menschen redet, die in einem rechten Verhältnis der Teile zum Ganzen und in schöner Färbung das Schöne erblicken.

Wie selbstverständlich den Griechen in ihrer Blütezeit die Überzeugung war, Schönheit beruhe auf Verhältniszahlen, läßt sich aus den Zeugnissen ersehen, die von A. Kalkmann auf den ersten Seiten seiner Abhandlung über „Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst“ (Winckelmannprogramm 53, Berlin 1893) verzeichnet werden. Zugleich ergibt sich aus Kalkmanns Stellensammlung, wie weit schon um Christi Geburt das Verhältnis Plotins zu dieser Frage auf griechischem Boden sich vorbereitet.

Ebenmaß und Proportion erscheinen auch bei Platon und bei Aristoteles, wenn vom Schönen die Rede ist. Es ist nur

selbstverständlich, daß Platon minder als Aristoteles in der Ordnung einen ästhetischen Grundsatz sieht. Doch auch Aristoteles ist nicht geneigt, das Schöne lediglich auf äußere Maßbestimmungen zurückzuführen. Mit sorgsamer Prüfung der Zeugnisse bemüht sich Creuzer in einer Anmerkung seiner Ausgabe von Plotins „Liber de pulcritudine" (S. 146 ff.) die Männer herauszubekommen, an die Plotin eigentlich gedacht hat. Er läßt sich vor allem leiten durch die Beobachtung, daß Plotin so wenig wie die Schönheit der ästhetischen Erscheinung auch die seelische Schönheit auf Symmetrie zurückführen will. Wirklich bietet Cicero in den Tuskulanen (4, 13) und in dem Buch „De officiis" bis aufs letzte genau das, was Plotin befehdet und was Creuzer sucht. Dort heißt es: „Et ut corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo: sic in animo opinionum iudiciorumque aequabilitas et constantia cum firmitate quadam et stabilitate virtutem subsequens aut virtutis vim ipsam continens pulchritudo vocatur." Die zweite Stelle lautet ähnlich. Natürlich hatte Plotin nicht nötig, diese Ansicht nur aus Cicero zu entnehmen. Creuzer zeigt, wie die Stoiker seit Zenon (nach Diogenes Laertios) das gleiche Glaubensbekenntnis vertreten, und meint, daß Plotin vor allem an Chrysippos gedacht habe.

Den Gegensatz, der sich da zwischen der Stoa und Plotin auftut, ganz genau zu fassen, ermöglicht eine Gedankenfolge der sechsten Enneade (7, 22), auf die von Creuzer hingewiesen wird. Plotin möchte hier erhärten, daß nicht die Symmetrie, sondern das, was an der Symmetrie hervorstrahlt, die Schönheit ausmache. Warum, fragt er, erscheint an einem lebendigen Gesicht weit mehr der Glanz des Schönen, dagegen nur eine Spur an dem toten, auch wenn das Gesicht noch nicht des Fleisches und der Symmetrie entkleidet ist? Warum sind die lebensvolleren Statuen die schöneren, wenn die anderen auch symmetrischer sind? Und warum ein häßlicheres Lebendige schöner als das Schöne an einem Marmorbild? Er antwortet: weil es erstrebenswerter ist; denn es habe Seele; es sei gewisser-

maßen von dem Licht des Guten gefärbt; es hebe empor und erwecke.

Bedarf es noch des Beweises, daß Plotin in Symmetrie und schöner Färbung nur nicht den einzigen Grund des Schönen gesucht hat? Gleichgültig sind ihm diese Züge des Schönen gewiß nicht. Aber er erblickt in ihnen nicht die ganze Lösung des Rätsels. Zu ihnen muß noch etwas anderes hinzukommen, wenn Schönheit wirklich festgestellt werden soll; und das ist eine innere Durchgeistigung, das ist inneres Leben.

Zwar kann auch Plotin von Wohlbemessenheit reden, wenn das Schöne in Betracht kommt. Aber er bleibt nie bei bloßer Ordnung oder bei der Feststellung eines sozusagen mathematischen Verhältnisses stehen, sondern fragt nach der inneren Kraft, die der äußeren Wohlbemessenheit zugrunde liegt. Das rechte Verhältnis der Teile zum Ganzen, des Ganzen zu den Teilen ist auch ihm wichtig, doch nur soweit sich in diesem Verhältnis eine geistige Voraussetzung auslebt. Nur beihin bemerke ich, daß Plotin auf diesem Wege ganz wie die Stoiker zur Voraussetzung der organischen Ästhetik hat werden können.

Lehnt das erste Kapitel des Buches über das Schöne Ansichten anderer ab, so möchte das zweite bejahend das Wesen der Körperschönheit bestimmen. Beim ersten Anblick offenbare es sich dem Sinn. Die betrachtende Seele entdecke etwas Verwandtes im schönen Körper und fühle etwas Willkommenes. Das Gemeinsame, das im betrachteten schönen Körper ebenso wie in der betrachtenden Seele walte, wird von ihm *μετοχὴ εἴδους* genannt, Anteil an dem Eidos.

Plotin erläutert den Begriff. Formloses kann Form (Morphe) und Eidos aufnehmen. Häßlich ist es, solange es der Vernunft (Logos) und des Eidos entbehrt, aber auch noch, solange der Stoff nicht ganz von Form (Morphe) und Vernunft (Logos) überwunden ist. Diesen Vorgang der Überwindung des Stoffs entwickelt Plotin. Das Eidos ordnet das, was aus vielen Teilen zusammengesetzt ist, verknüpft die Teile miteinander und macht sie zu etwas Einheitlichem. Soweit etwas Zusammengesetztes vereinheitlicht werden kann, wird es auf diesem Wege

gleich dem Eidos einheitlich. Zwei Möglichkeiten ergeben sich dabei. Entweder teilt sich die Schönheit dem Vereinheitlichten in seinem Ganzen und in seinen Teilen mit. Oder aber sie trifft auf etwas Zusammengesetztes, das aus durchaus ähnlichen Teilen besteht (homoiomeres); dann verbreitet sie sich über das Ganze. Dem einzelnen Stein leiht die Natur oder die Kunst dergestalt Schönheit wie auch einem ganzen Gebäude mit seinen Teilen. So entsteht ein schöner Körper durch Gemeinschaft und Anteil an der von den Göttern kommenden Vernunft (*λόγος ἀπὸ θεῶν ἐλθών*).

Der Erkenntnis des Schönen – so geht es im dritten Kapitel weiter – dient eine besondere Kraft. Der Architekt darf ein Gebäude für schön erklären, wenn es mit dem Eidos des Baues übereinstimmt, das ihm innewohnt. Nimmt man nämlich die Steine weg, so bleibt von dem Gebäude, das ein Äußeres war, nur das innere Eidos (*τὸ ἔνδον εἶδος*) übrig, das tatsächlich etwas Ungeteiltes ist und nur in Teile aufgelöst im Gebäude erscheint (*ἀμερὲς ὂν ἐν πολλοῖς φανταζόμενον*). Sobald der Sinn in einem Körper des Eidos ansichtig wird, wie es die formlose Natur überwältigt und fesselt, und wie die Form andere Formen bedingt, rafft er die verbreiteten Formelemente in Eins zusammen, führt sie auf ihr unteilbares Innere zurück und stellt fest, daß sie dem eigenen Innern (*τῷ ἔνδον*) des Betrachters harmonisch seien. Ebenso erscheint einem rechtlichen Mann die Spur äußerer Merkmale der Tugend in einem Jüngling angenehm, weil er dem wahren Begriff der Tugend, den der Betrachter in seinem Innern trägt, angemessen ist.

Eine besondere Betrachtung Plotins gehört noch den einfachen schönen Farben und Tönen, in denen zwar etwas Sinnliches, aber nichts Mannigfaltiges vorliegt:

Die einfache Schönheit der Farbe erscheint dort, wo das, was in der Materie finster ist, durch die Gegenwart des unkörperlichen Lichts gestaltet und überwunden wird. Auch das Feuer ist schön, weil es im Vergleich zu anderen Elementen die Rolle des Eidos spielt, sowohl wegen seiner Lage nach oben wie wegen seiner unübertrefflichen Feinheit, dann auch weil es

der Natur des Unkörperlichen am nächsten steht. Natürlich ist hier an das Grundsymbol der Lehre Plotins gedacht, an das Licht als Bild der Gottheit.

In den Tönen wiederum sind innere Harmonien verborgen, die, indem sie laute und vernehmliche Töne wachrufen, der Seele Kenntnis des Schönen schenken. Erforderlich ist dabei, daß Harmonien, um gefühlt zu werden, durch Zahlen meßbar seien, und zwar nicht durch beliebige, sondern durch solche allein, die zum Ausdruck des Eidos geeignet sind. Hier offenbart sich ganz besonders deutlich, unter welchen Bedingungen Plotin auch mit den Mitteln mathematischer Maßbestimmung des Schönen arbeitet.

Im vierten Kapitel wendet Plotin sich zu dem Schönen, das sich dem Auge nicht zeigt und das der Geist ohne Hilfe der Sinnesorgane gewahrt und verkündet. Um dieser höheren Schönheit teilhaftig zu werden, muß die Seele selbst schön sein. Das sichtbare Schöne regt die Affekte auf, erzeugt Bewunderung, Staunen, Sehnsucht, Liebe und süßen Taumel. Das unsichtbare Schöne wirkt gleichfalls auf die Seelen, und zwar am stärksten auf solche, die geneigt sind, höhere Dinge zu lieben.

Das fünfte Kapitel möchte die Frage beantworten, was der natürlich schöne Geist liebt, und spricht von Häßlichkeit der Seele, das sechste von Schönheit der Seele. Immer höher hinaufsteigend und vom Schönen der äußeren Anschauung sich immer weiter entfernend, setzt Plotin im siebenten Kapitel die Schönheit des Guten und endlich Gottes selbst fest. Anschauen des Göttlichen ist ihm höchstes Glück. Folgerichtig kann er im achten Kapitel behaupten: wer erkannt habe, was in Körpern das eigentlich Schöne sei, werde den Körpern selbst nicht mehr nachjagen. Ein anderer Weg ist einzuschlagen, der zu unserem eigentlichen Vaterland führe. Für diesen Weg bedarf es nicht der Rosse noch der Schiffe. Das leibliche Auge müssen wir schließen und dafür ein anderes Auge in uns wecken, das zwar alle besitzen, aber nur die wenigsten gebrauchen. Fast wörtlich klingt an, was Mephisto von dem Weg zu den Müttern berichtet:

Kein Weg! Ins Unbetretene,
Nicht zu Betretende; ein Weg ans Unerbetene,
Nicht zu Erbittende . . .
Nicht Schlösser sind, nicht Riegel wegzuschieben . . .
Und hättest du den Ozean durchschwommen,
Das Grenzenlose dort geschaut,
So sähst du dort doch Well auf Welle kommen,
Selbst wenn es dir vorm Untergange graut.
Du sähst doch etwas. Sähst wohl in der Grüne
Gestillter Meere streichende Delphine;
Sähst Wolken ziehen, Sonne, Mond und Sterne;
Nichts wirst du sehn in ewig leerer Ferne,
Den Schritt nicht hören, den du tust,
Nichts Festes finden, wo du ruhst.

Und wie hier Goethe und Plotin einander ganz nahekommen, so leitet das letzte Kapitel des Abschnitts über das Schöne zu den Gedanken fort, die von Goethe in die oben angeführten Verse des „Entwurfs einer Farbenlehre“ und der „Zahmen Xenien“ übernommen wurden: Wer schauen will, sagt Plotin, muß vorher dem Schauenden verwandt und ihm ähnlich gemacht werden. Denn niemals würde dein Auge die Sonne sehen, wäre es nicht vorher sonnenartig, niemals würde der Geist die Schönheit gewahren, wenn er nicht vorher selbst wäre schön gemacht worden.

So verflüchtigt der Abschnitt über das Schöne, je mehr er fortschreitet, desto stärker den Begriff des Schönen. Neben dem Zeugenden geht das Gezeugte, mindestens das vom Künstler gezeugte Kunstwerk, fast ganz seines Wertes verlustig.

Auch der Begriff des „Schauens“ (blepein), den Plotin am Ende des Abschnitts entwickelt, liegt weit ab von künstlerischem Schauen.

„Was sieht das innere Auge?“ So fragt er, und er antwortet mit einer Anweisung, wie der Mensch sich zum Schauen der höchsten Schönheit erziehen kann. Die Seele sei zuerst zu gewöhnen, auf eine schöne Lebensführung zu blicken, dann auf schöne Werke, nicht wie die Künste sie zuwege bringen, son-

dern wie sie von guten Männern ausgehen. Dann sei die Seele derer zu betrachten, die gute Werke vollbringen. Nun gilt es, in sich selbst zu schauen, und wenn man sich noch nicht schön nennen kann, so nehme man weg, was überflüssig ist, so wie der Bildhauer bald hier, bald da etwas wegnimmt und abschleift, bald hier glättet, bald dort säubert. Man zimmere an seinem Bilde, bis der göttliche Glanz der Tugend hervorleuchtet. Ist die innere Sehkraft erlangt, dann fasse man Mut, schreite weiter vor und schaue unverwandten Blicks, des Führers ledig, vor sich hin. Ein solches Auge sieht die volle Schönheit (*τὸ μέγα κάλλος βλέπει*). Hier knüpft das Wort vom sonnenhaften Auge an, das allein die Sonne sehen kann. Wer das Gute und das Schöne sehen will, muß zuerst selbst gottähnlich und schön sein.

Ich weiß nicht, ob uns heute diese Gedankenflüge begreiflicher werden, wenn wir sie mit dem Wunsche, das eigene Leben zu einem Kunstwerk zu gestalten, in Beziehung setzen. Nähme Plotin wirklich diese Absicht Goethes und der anderen großen Persönlichkeiten der Zeit um 1800 mit den angeführten Worten vorweg, so ergäbe sich nur abermals, daß Anwendung ästhetischer Begriffe auf das Sittliche dem Ästhetischen leicht seinen eigentlichen Wert raubt. Abermals wird das Ästhetische nur zu einer Vorbedingung, zu einer Vorstufe. Denn ohne Zweifel möchte Plotin den Menschen nicht das Leben zum Kunstwerk gestalten lassen, damit er höchste Empfänglichkeit für ästhetische Eindrücke gewinne. Sondern die ästhetische Schulung steigert sich ihm unter der Hand zu einer sittlichen Besserung. Und das Ziel ist das Gute, nicht aber das Schöne.

Ja angesichts solcher Äußerungen Plotins möchte man schier daran verzweifeln, daß ihm jemals ein Kunstwerk oder eine schöne Erscheinung überhaupt ein starkes ästhetisches Gefühl geschenkt habe. Gern flüchtet der Schätzer Plotins daher zu dem neunten Buch der zweiten Enneade, das gegen die Gnosis die Güte der Welt verficht. Ausdrücklich behauptet das siebzehnte Kapitel, daß der Anblick häßlicher und schöner Körper einen verschiedenen Eindruck mache. Freilich bleibt nach

wie vor Grund der ästhetischen Wirkung ein Höheres, das über die äußere Erscheinung hinausliegt, ein Geistiges, das ihren Eindruck bedingt. Nicht unmittelbar freut Plotin sich am Schönen. „Was wäre das", fragt er im sechzehnten Kapitel, „für ein Musiker, der, wenn er die Harmonie im Geistigen geschaut hat, nicht ergriffen würde von der Harmonie in den sinnlich wahrnehmbaren Tönen?" Wohlbemerkt: nicht durch eine Überlegung gelangt nach Plotin der Musiker angesichts der einzelnen Erscheinung zum ästhetischen Eindruck, sondern das Ästhetische der Erscheinung geht ihm auf, wenn er sein Gefühl geschult hat an der Betrachtung der geistigen Harmonie.

Auch kann Plotin sich nicht ungestört dem Anblick ästhetischer Erscheinungen hingeben. Sie freuen ihn nur, wenn er hinter der schönen Schale ein schönes, also ein sittliches Innere annehmen kann. Ihm scheint es gar nicht möglich, daß etwas in Wirklichkeit äußerlich Schönes im Innern häßlich sei. Er gesteht hier sogar zu, nicht jedes äußerlich Schöne sei Ausfluß eines beherrschenden Innern. Aber in einem Atem nennt er die äußere Schönheit der Menschen, die innerlich häßlich sind, Schein und Lüge. Und voll Emphase fährt er (Kap. 17) fort: „Sollte einer behaupten, er habe wirklich schöne Menschen gesehen, die innerlich häßlich waren, so meine ich, er hat keine gesehen, sondern faßt für schön ganz anders geartete Menschen; wenn aber doch, so behaupte ich, daß das Häßliche ihnen hinterdrein nur angeflogen sei, während sie ihrer Natur nach innerlich schön sind; denn es gibt hier unten viele Hindernisse zur Vollendung zu gelangen."

Widerspruchsvoll erscheint da manches. Nachgesagt wurde ihm, er denke mit der Feder. Das mag stimmen. Er war sicher nicht auf klare und durchsichtige Darstellung eines Systems aus, nicht einmal auf Veröffentlichung seiner Betrachtungen. Seine Weltansicht gewinnt verschiedene Spiegelungen, je nach der Richtung des Gedankens, den er vertritt oder den er bekämpft. Allein eine Grundüberzeugung geht durch alles durch; sie ist vermöge der Beweglichkeit seines Geistes nie zu runder und unzweideutiger Formung gediehen.

Wohl lassen die Betrachtungen des Abschnitts über das Schöne (I 6) und auch die Stellen, die ich zuletzt anführte, in Plotin eine Menschenseele erkennen, die in den Vorgang des künstlerischen Schaffens tief hineingeblickt hat. Allein diese Einblicke werden immer wieder beschattet durch eine Sehnsucht nach reiner Geistigkeit. Der Gedanke an das letzte sittliche Ziel des Menschen, an dies Eine, das not tut, schwemmt alles andere hinweg.

Wie gänzlich aber entsprechen die Äußerungen des dritten Kapitels im Buch über das Schöne dem Bilde, das ich oben von Plotins Eidosbegriff entworfen habe. Da wird Eidos wirklich zu einem Ausdruck für die künstlerische Vision. Der Architekt urteilt nach dem Eidos, das ihm innewohnt, über ein Gebäude. Natürlich kann dem Architekten nicht ein abgezogener Begriff zugemutet werden. Das Bild, das er in sich trägt, ist ein künstlerisches Erlebnis, ist ein Analogon von Anschauung. Und ein Gebäude wiederum ist nach Plotin die Veräußerlichung eines inneren Eidos, einer Vision, die sein Erbauer gehabt hat. Er veräußerlicht sie, indem er sie in alle Teile seines Werkes einprägt. Aus diesen Teilen erkennt der Betrachter die eine, einheitliche Konzeption, auf der das Ganze ruht. Jeder Zug des Kunstwerks verrät, wie das Ganze gemeint ist. Er soll es mindestens verraten, wenn anders von einem künstlerischen Wert der Leistung die Rede sein darf. Ist das nicht künstlerisch gefühlt? Und könnte ein Künstler es dem neuplatonischen Denker zum Vorwurf machen, daß er in jedem Zug des Kunstwerks nach der Seele sucht, die es geschaffen hat und die ihren Geist in dem Kunstwerk walten läßt?

Gibt man Plotin diese geistigen Voraussetzungen zu, so kann er sich sogar mit den ästhetischen Maßverhältnissen der Form befreunden. Schon im dritten Kapitel des Buches über das Schöne spricht er von den Zahlen, durch die eine Harmonie meßbar sein muß. Allerdings sollen auch diese Zahlen nach Plotin vom Eidos bestimmt sein. Ähnlich nimmt er es an anderer Stelle (V 9, 11). Da wird der künstlerischen Darstellung von Tieren ein Ebenmaß (Symmetria) zugestanden, wenn es

bestimmt ist durch die gleiche Kraft, die im Geiste das Ebenmaß des geistig aufgefaßten Alls betrachtet (*τὴν ἐν τῷ νοητῷ περὶ πάντα συμμετρίαν*). Ebenso verhalte es sich mit der Musik; der Wert ihrer Harmonie und ihres Rhythmus ruhe in der Verwandtschaft mit dem geistigen Rhythmus. Auch das Ebenmaß der Baukunst und Tektonik entstammt dem Geistigen und seinem Ebenmaß. Doch rücken sie von dem Geistigen weiter ab, da sie das Ebenmaß mit sinnlichen Dingen verbinden. Bei dieser Gelegenheit entwickelt Plotin eine Stufenfolge der Künste; Wertmaßstab ist die größere oder geringere Verwandtschaft mit Rhythmus, Harmonie und Symmetrie des Geistigen.

Zugeständnisse an die Ästhetik der Wohlbemessenheit erscheinen bei Plotin. Dennoch wird, auch wer ihm feinsinniges Verständnis für künstlerische Seelenvorgänge zugesteht, nicht behaupten, daß er die Ästhetik der äußeren Form wesentlich gefördert habe. Wiederum kann es nur an Ungenauigkeiten der Übertragung, und zwar besonders des Ausdrucks Eidos liegen, wenn Plotin gelegentlich Ästhetik der äußeren Form zu verfechten scheint.

5

Ich greife auf Worte Walters (S. 759) zurück, die den Sachverhalt trefflich bezeichnen: Nicht der Besitz an Formen, sondern der Formcharakter macht nach Plotin den ästhetischen Wert aus. Nicht weil ästhetische Formen in reichem Maß erscheinen, nennt Plotin ein Kunstwerk schön, sondern weil es überhaupt Form hat.

Diese Form – Form im Sinn Plotins genommen – ruht nicht auf Kunstgriffen der Technik, sondern sie bedeutet ein inneres Verhältnis zwischen der äußeren Erscheinung des Kunstwerks und seiner geistigen Voraussetzung. Walter deutet die Proportion richtig: wie die Idee sich zum Stoff verhält, so verhält sich die Schönheit zu ihrer äußeren Erscheinung.

Ich weise nochmals auf den Grundunterschied von Platons und Plotins Ästhetik hin. Für Platon ist die schöne Erschei-

nung Abbild einer schönen Idee, also eines schönen Urbilds, das über alle Erfahrung hinausliegt. Für Plotin ist die schöne Erscheinung auch nur das Abbild eines Höheren; aber dieses Höhere, Bessere, Echtere trägt der Künstler in seinem Geiste. Daß die Erscheinung, wenn auch nur ein schwacher Abklatsch, doch schön ist, verdankt sie ihrer Entstehungsweise: sie ist aus dem Geiste geboren. Schönheit kann Plotin nur da finden, wo er Bedingtheit durch den Geist antrifft. Was nicht vom Geist bedingt, die Erscheinung also, die vom Geist nicht zu einem Ganzen vereinheitlicht ist und in deren Teilen sich die bindende und verknüpfende Herrschaft des Geistes nicht beobachten läßt, kann ihm nicht für schön gelten.

Diese Betrachtungsweise geht über alle Erwägung technischer Kunstgriffe und auch des ästhetischen Wertes des Stoffes hinaus. Sie kann mit solchen Erwägungen in Zusammenhang gebracht werden, aber nicht Plotin versuchte diesen Weg zu beschreiten, er überließ ihn vielmehr seinen Nachfolgern.

Bis hierher sprach ich fast nur von dem sogenannten Kunstschönen und von der Betrachtung, die ihm bei Plotin zuteil wird. Plotin schränkt sich indes keineswegs auf das Ästhetische ein, das im Kunstwerk zur Erscheinung kommt. Vielmehr ist er einer der ersten, die ausdrücklich Kunstschönes vom Naturschönen scheiden. Ja es entspricht durchaus der Wertung und Auffassung, die das Schöne bei Plotin findet, wenn er dem Naturschönen mehr Anteil entgegenbringt als dem Kunstschönen, wenn er – wie Walter (S. 780) sagt – meist nur anläßlich des Naturschönen die Künste erwähnt. Einer Theodizee dient seine Ästhetik, und darum ist ihr die Natur noch wichtiger als die Kunst.

Die Schönheit der Natur ist für Plotin zunächst in der Schönheit des Weltalls gegründet. Diese Schönheit der Welt aber faßt er völlig im teleologischen Sinn. Niemand, sagt er (Enneade II 9, 8), kann mit Recht die Einrichtung des Alls tadeln, die vor allem andern von der Größe der Geisteswelt Kunde gibt und als ein ununterbrochenes und offenbares und reiches

und allverbreitetes Leben eine so unendliche Weisheit bezeugt, daß man es wohl ein klares und schönes Bild der geistigen Götter nennen kann. Der Schöpfer hat in dem All ein wunderschönes und ihm befreundetes Ganze gebildet.

Doch Plotin steigt auch vom All herab zu dem kleinsten Einzelnen und preist das Schöne, das in jedem beliebigen Tiere oder in der Pflanze sich zeigt, er preist die Wohlgestalt der Früchte und Blumen, den leichten und zierlichen Blütenschmuck (Enn. III 2, 13). Da wird eine Schönheit beobachtet, die nicht bloß dank der geistigen Beziehung des Einzelnen zum Ganzen besteht.[7] Er geht noch weiter. Im zweiten Kapitel des Abschnitts *Περὶ νοητοῦ κάλλους* (Enn. V 8), an einer Stelle, an der Plotin sich unmittelbar vom Kunstschönen zum Naturschönen wendet, berichtet er von den Wesen, an denen es dem bildenden und gestaltenden Schöpfer besonders gelungen ist, des Stoffes Herr zu werden und ihm das Eidos einzuflößen. „Was ist nun", so fragt Plotin, „die Schönheit in diesen? Woher stammt . . . die glänzende Schönheit der Helena, dieses vielumstrittenen Weibes, oder anderer Frauen, die an Schönheit der Aphrodite gleichkamen? Ja woher die der Aphrodite selbst oder irgendeines andern schönen Menschen oder Gottes, die wir etwa zu Gesicht bekamen oder auch nicht bekamen, deren Schönheit uns aber in die Augen fallen würde? Ist dieses denn nicht überall das Eidos, das von dem Schöpfer auf das Geschöpf übergeht, so wie es auf dem Gebiet der Künste nach unserer früheren Behauptung von den Künsten übergeht auf das Kunstwerk?"

„Auch für Plotin", fügt Walter (S. 784) diesen Worten an, „ist der menschliche Körper und in erster Linie hier wiederum, wie bei den Dichtern, der Körper der Frau das zunächstliegende Beispiel des Naturschönen." Walter zeigt auch noch, wie Plotin im Anschluß an die Morphologie des Aristoteles eine Stufenfolge des ästhetischen Werts der einzelnen Teile des menschlichen Körpers aufstellt.

Dennoch kommt Walter (S. 785) zu dem Schlusse, daß trotz allen beredten Ausführungen über das Schöne Plotin eine

konkrete Anschauung des Schönen nicht erreicht und dem Problem selbst nicht so nahetritt wie Platon und Aristoteles: „Kein neu eröffneter Formenkreis, kein glückliches Entdecken einer orientierenden Erscheinung, weder im Gebiete der Gestalt noch der Farbe, des Klanges oder der dichtenden Rede knüpft sich an den Namen Plotins. Sein Geist ist nicht mehr, spürend und suchend, dem Schönen selbst zugewandt. Er findet die sinnfällige Schönheit schon am Ausgange seines Weges und benutzt sie, wie er sagt, als ein Sprungbrett."

Walters Urteil bestätigt bis ins kleinste die Worte Goethes von 1805. Plotin wird der Erscheinung nicht gerecht, er drängt das Formende in eine Einheit zurück, die vor unserem äußern und innern Sinn verschwindet, er opfert der geistigen Form die Erscheinung auf, ihm ist das Gezeugte geringer als das Zeugende.

Aber Plotin gelangt zu diesem Ende nur aus seiner rastlosen Sehnsucht nach einem höchsten sittlichen Zustand. Wirklich liegt das Schöne weit hinter ihm, wenn er die letzten und schwersten Aufgaben des sittlichen Menschen bedenkt. Allein im Leben und in der Entwicklung Plotins waren Augenblicke, in denen er das Schöne mit künstlerischem Auge betrachtete, in denen er sich der Erscheinung freute. Nur ahnte er mit echt künstlerischer Fähigkeit der Einfühlung hinter dem Schönen eine künstlerische Vision, die aller Versinnlichung weit überlegen war. Sie fand, wenn Plotin auf seinem Wege weiterschritt, ihr Recht in der Tatsache, daß die künstlerische Vision im Geist des Künstlers geboren ist. Darum erblickte Plotin indes keineswegs das Wesen der künstlerischen Vision in einem bewußten Vorgang. So wenig sie ein logisches Denken ist, ebensowenig kann sie von dem Künstler in eindeutige Worte der Verstandessprache umgesetzt werden. In ihrer eigenen Sprache drücken die Kunstwerke die Vision aus, in einer Sprache, die freilich nie ganz das ausschöpft, was sie im Kopf des Künstlers gewesen waren. Und zwar um so weniger, weil jeder Versuch, die Vision zu veräußerlichen und im Kunstwerk zu verwirklichen, auch noch mit den Mitteln

bewußter Arbeit durchgeführt werden muß. Sobald es aber aus dem Gefühlsmäßigen ins bewußte Gestalten übergeht, tritt Zweifel und Unsicherheit ein. Weil da die Größe der ursprünglichen künstlerischen Absicht beeinträchtigt wird, fühlt Plotin sich wenig angelockt, den Mitteln der künstlerischen Ausdrucksweise, den technischen Kunstgriffen, nachzuforschen. Dadurch geht er und geht seine Spekulation verloren für eine Ästhetik der äußeren Form. Und er gelangt auch nicht zur Erwägung der hochbedeutsamen Aufgabe, zu prüfen, wieweit die Mittel der Technik trotz allem und viel mehr, als es dem flüchtigen Beobachter aufgeht, die künstlerische Vision zu verraten fähig sind.

Die äußere künstlerische Gestaltung eine Hieroglyphe, die als Sprache der Kunst einen tieferen Sinn verrät: so faßten spätere Zeiten den Zusammenhang. Von diesen Hieroglyphen, Chiffern und Zeichen spricht das 18. Jahrhundert gern, und nicht bloß soweit sie eine Sprache der Kunst darstellen; auch als Sprache Gottes oder der Natur werden sie gedeutet.

Auch Plotin gehört in diesen Zusammenhang, indem er zwar das Wort ‚Hieroglyphe' nicht gebraucht, wohl aber in dem Abschnitt über die geistige Schönheit (V 8, 6) vergleichsweise der ägyptischen Weisen gedenkt, die, durch sorgfältige Erwägung oder durch ein richtiges Gefühl veranlaßt, ihre Weisheit nicht in Schriftzeichen durch Worte und Lehrsätze vermittelten. Sie machten Bilder; jeden einzelnen Gegenstand faßten sie in die Umrisse eines Bildes, und dann entzifferten sie das Bild und zeigten, daß jedes eine gewisse Wissenschaft und Weisheit enthalte. Und zwar als Ganzes, als Erlebnis, nicht als Ergebnis des zergliedernden Nachdenkens oder der Überlegung. Aber diese Hieroglyphen verwertet Plotin nur wie ein Bild, wie ein Symbol.

Noch hier ist eigentlich an künstlerische Visionen gedacht, an schöne und ideale Bilder, wie man sie sich in der Seele eines weisen Mannes denken könne; sie sind nicht aufgezeichnet, sie sind auch vor allem keine Lehrsätze. Sie sind innere Anschauungen. Und sie bedeuten das wahre Sein.

Da ist nicht von Schönheit die Rede, sondern von Wahrheit. Da handelt es sich abermals darum, daß Ideen mit Augen gesehen werden. Da spricht der künstlerisch veranlagte Plotin, dem auch noch Vorgänge der Erkenntnis zu künstlerischen Erlebnissen wurden. Auch wenn er nach der Wahrheit forschte, wies er einseitige verstandesmäßige Arbeitsweise von sich. Und weil er der Welt habhaft zu werden hoffte durch den künstlerischen Vorgang der Anschauung, so konnte er auch Anwalt werden einer nicht verstandesmäßigen Auffassung der Kunst. Sein Weltbild suchte er in der symbolischen Sprache der Hieroglyphe festzulegen; darum war ihm auch die Hieroglyphensprache der Kunst heilig. Aber doch nur als schwacher Behelf, das Eigentliche zu versinnlichen, das von der Hieroglyphe bezeichnet wird: die innere Anschauung, in der sich die Weltgeheimnisse entschleiern. Und weil ihm die Weltgeheimnisse das Wichtigere waren, kümmerte er sich nicht um die Grammatik der Hieroglyphensprache der Kunst, um die Technik der äußeren Form.

6

„Man glaubt, daß wir alle, wir gewöhnlichen Menschen, Landschaften, Figuren, Szenen gerade so gut sehen, uns gerade so gut vorstellen, intuitiv erkennen können, wie die Maler, und Körper so gut wie die Bildhauer; nur daß die Maler und Bildhauer diese Vorstellungen malen und formen können, während wir sie bloß in unserem Geiste haben. Man glaubt, daß jeder sich eine Raffaelische Madonna vorstellen könnte und daß Raffael nur deshalb Raffael war, weil er die mechanische Fertigkeit besaß, diese Vorstellung auf die Leinwand werfen zu können. Es gibt nichts Falscheres.“ So urteilt Benedetto Croce in dem Buch „Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik“ (übersetzt von K. Federn, Leipzig 1905, S. 9f.). Ihm ist es an dieser Stelle um eine genaue Verdeutlichung seines Begriffes „Ausdruck“ zu tun.

Ausdruckserkenntnis ist für Croce Anschauungserkenntnis. Die Anschauung steht ebenso im Gegensatz zum Begriff wie

zur Empfindung. Der Begriff wird vom Verstande gebildet; die Empfindungen sind ein sinnliches Wogen und Fließen, die Empfindungen läßt man über sich ergehen. Anschauung hat mit dem Verstand nichts zu tun und ist, anders als Empfindung, eine Tätigkeit. Anschauung gibt der Empfindung Form. In der Anschauung wird die Empfindung durch eine geistige Tätigkeit bearbeitet. Von der ungeformten Empfindung sind wir zur Anschauung gelangt, sobald wir sie ausdrücken können. Ausdrucksfähigkeit ist nur zu erzielen, wenn Empfindungen ständig zu Anschauungen gesteigert werden. Wir alle sind in diesem Sinn tätig. Doch nur der Künstler ersteigt eine höhere Stufe der Anschauungskraft und Ausdrucksfähigkeit. Jeder von uns ist ein wenig Maler, Bildhauer, Musiker, Dichter, Schriftsteller. Aber um wieviel sind uns die eigentlichen Maler, Bildhauer, Musiker, Dichter, Schriftsteller an Ausdrucksfähigkeit überlegen. Auch der Maler selbst besitzt nur wenig von den Anschauungen des Dichters, der Dichter nur wenig von den Anschauungen des Malers, nur wenig der Maler von den Anschauungen eines anderen Malers. Der Maler aber ist darum Maler, weil er das sieht, was ein anderer wohl mit den Augen wahrnimmt, aber nicht sieht. Neben dem künstlerischen Erschauen ist das gewöhnliche Sehen ein unklares Nichts. Auch in allen anderen Künsten betätigt sich diese Kraft der Anschauung, die ihren Wert durch die Fähigkeit des Ausdrucks beweist. In der Anschauung, im Ausdruck gewinnt die Woge und Flut des Empfindungslebens eine Form. Es ist ein Besitzergreifen. Es ist die Voraussetzung aller künstlerischen Tätigkeit; die technische Ausführung bedeutet wenig neben der Fähigkeit des Künstlers, zu Anschauungen zu gelangen und diesen Anschauungen zum Ausdruck zu verhelfen.

Wiederum gemahnt das an Lessings Maler Conti. Und wie zwischen Plotin und Conti eine Übereinstimmung festzusetzen ist, so berührt sich Croce auch mit Plotin. Alle drei erblicken die eigentliche künstlerische Leistung in der Vorbereitung des technischen Formens, die sich im Geist des Künstlers voll-

zieht, und nicht in dem technischen Formen selbst. Die Versinnlichung für andere, die Arbeit, durch die der Künstler seinen innerlichen Besitz veräußerlicht, schätzen alle drei nicht hoch ein, wenn sie den Wert des inneren Besitztums erwägen.

Angesichts solcher auffallenden Übereinstimmung berührt es seltsam, daß Croce in Plotin einen Gegenpol seiner eigenen Überzeugungen entdeckt. Er erblickt in ihm schlechtweg den Begründer der mystischen Ästhetik, die in der Kunst eine besondere Weise sich zu beseligen feststellte, „sich in Verbindung mit dem Absoluten zu setzen, mit dem höchsten Gut, mit der letzten Wurzel der Dinge“ (S. 156). Das bleibe Croce ohne weiteres zugestanden, daß Plotin diesem Ziel zustrebt. Und sehr richtig setzt Croce auseinander, daß nicht Platon, wie es in der Regel geschehe, sondern Plotin als Gründer und Haupt dieser ästhetischen Richtung anzusehen sei.

Sehr richtig sagt Croce ferner, daß die beiden Gebiete des Schönen und der Kunst, die vor Plotin bei ästhetischen Erwägungen auseinandergehalten wurden, durch ihn zur Vereinigung gelangten. Nur lasse Plotin nicht den zweideutigen Begriff des Schönen aufgehen in den eindeutigen der Kunst, sondern er füge den sicheren Begriff Kunst in den unsicheren Begriff des Schönen ein. Croce schaltet, indem er den Begriff des Schönen gänzlich dem Begriff der Kunst aufopfert, alle unmittelbare Erwägung des sogenannten Naturschönen aus. Ihm gilt ja das sogenannte Naturschöne nur als ein Reizmittel ästhetischer Reproduktion, das eine vorhergehende Produktion voraussetzt (S. 94).

Unleugbar ist da neben den vielfachen Unklarheiten und Widersprüchen von Plotins Ästhetik saubere Ordnung geschaffen. Aber gerade weil Plotin zu scharfen Sonderungen nicht vordringt, ist es ihm möglich, neben den mystischen Absichten, die er verfolgt, auch noch Gedanken über Kunst vorzulegen, die nicht weit abstehen von Croces Ansicht.

Das wenige, das von Croce über Plotins Ästhetik gesagt wird, läßt den Zusammenhang beider allerdings nicht erkennen.

Er reiht (S. 160ff.) einige Sätze der Abschnitte über das Schöne (Enn. I 6) und über intelligible Schönheit (Enn. V 8) aneinander, ohne zu ihnen im einzelnen Stellung zu nehmen, fast nur, wie man eine Reihe von sinnlosen Behauptungen eines Gegners rasch aufzählt, um die Nichtigkeit seiner Ansichten zu beleuchten. Natürlich verfährt Croce auch ziemlich ungenau in der Wiedergabe von Plotins Wörtern. Er überträgt Eidos ohne Bedenken einmal mit „Idee", einmal mit „Form". Trotzdem bleibt es merkwürdig, daß Croce in den Worten, die er anführt: *παρὰ τοῦ εἴδους ὃ ἐνῆκεν ἡ τέχνη*, nicht seine eigene Überzeugung wiedergefunden hat. Er übersetzt: die Schönheit einer Steinmasse, die in die Form der Statue eines Gottes gebracht sei, komme nicht daher, daß sie Stein ist, sondern aus der Form, die ihr die Kunst gegeben („la bellezza di un masso... non consiste nel suo essere pietra, ma nella forma che gli ha saputo dare l'arte"). Schon in solcher Übertragung ergibt sich, daß Plotin wie Croce die eigentliche künstlerische Leistung in einen Vorgang verlegt, der vor der äußeren Verwirklichung liegt. Allerdings wehrte sich Croce gewiß gegen die Zumutung, daß sein Begriff „Anschauung" oder „Ausdruck" mit „Form" übersetzt werde. Aber ich meine dargetan zu haben, daß Plotins Eidos auf die innere Anschauung des Künstlers gehe. Ohne allen Zweifel ist in Croces Buch der Begriff der Anschauung und des Ausdrucks viel genauer bestimmt als in den „Enneaden" der Begriff Eidos. Nach meiner Ansicht bedeuten aber die Begriffe Croces und das Eidos Plotins nichts anderes als das innere Bild, das im Kopf des Künstlers zur Ausgestaltung gelangt und nur noch einer technischen Veräußerlichung bedarf.

Die Übereinstimmung ist noch an anderer Stelle zu verfolgen. Croce und Plotin sehen in der Entstehung des inneren künstlerischen Bildes, des Eidos oder der „Anschauung", eine geistige Leistung, aber nicht einen Vorgang, der vom Verstande bestimmt wird. Wiederum findet Croce für diese Zwischenstellung genauere und eindeutigere Bestimmungen als Plotin. Aber ich halte die Annahme für durchaus falsch und suchte sie oben

zu widerlegen, daß Plotin das Eidos auf ein logisches Verfahren zurückführe. Sowenig das Eidos ein Begriff von logischer Abgezogenheit ist, so wenig entsteht es durch verstandesmäßiges Denken. Es wird ebenso nur erlebt wie die Anschauung, die nach Croce Voraussetzung des Kunstwerks ist.

Auch bei Croce bleibt es fraglich, wieweit der Künstler, ehe er an die Veräußerlichung seiner Anschauung geht, sein Werk bis in die letzten Züge vor seinem inneren Auge sieht. Oder vielmehr: strenggenommen ließe seine Lehre nach dem Vorgang, in dem der Künstler zur Anschauung und zur Möglichkeit des Ausdrucks gelangt, nur noch ein Niederschreiben der Worte und der Noten, ein Auftragen der Farben, ein Behauen des Steins übrig. Die Worte sind schon vorher bestimmt; indem der Dichter sich zum Ausdruck durchringt, erledigt er alle Geschäfte, die ihm bis in die Wortwahl hinein seine Aufgabe auferlegt. Ebenso hat der Musiker den Ausdruck nur dann vollständig gefunden, wenn er bereit ist, der Tönefolge ihre letzte Gestalt zu leihen. Ganz ebenso verhält sich im Gewinnen des Ausdrucks der Maler, der Bildhauer und der Architekt. Auf dem Wege zum Ausdruck vollzieht der Künstler auch noch alle nachträglichen Veränderungen seines Werkes; er bessert im Dienste des besten Ausdrucks. Selbstverständlich fiele in solcher Betrachtung sehr viel von dem, was man sonst unter technischer Formung versteht, noch in das Gebiet, auf dem der Künstler seiner Anschauung zum Ausdruck verhilft.

Plotins Eidos setzt die Grenze zwischen der künstlerischen Vision und der technischen Gestaltung an andere Stelle. Und das ist der wichtigste Unterschied zwischen ihm und Croce. Plotin und mit ihm wohl die große Mehrzahl der Künstler und Ästhetiker, die von der künstlerischen Vision berichten, erblicken in ihr nur eine Vorahnung, die verwirklicht werden will und auf Hemmnisse stößt, sobald sie aus dem Zustand der Vorahnung in den Zustand einer Veräußerlichung übergeht, in der jeder einzelne Zug des Kunstwerks eindeutig bestimmt sein muß. Von den Schwierigkeiten, die sich da einstellen, berichtet Plotin ganz so wie Goethe. Ihnen ist die künstlerische Vision ein

Einheitliches, das in Einzelheiten aufzulösen ist, wenn das Kunstwerk ins Leben treten soll. Diese künstlerische Vision wird mithin zu einem Geheimnis, das nur dem Künstler selber gehört. Um solche Geheimnisse kommt Croce in seiner scharf verstandesmäßigen und streng logischen Weise herum, wenn er schlechtweg den gesamten Vorgang des künstlerischen Schaffens bis unmittelbar an die Grenze der mechanischen Veräußerlichung zu einer Einheit zusammenfaßt und im „Ausdruck" die Leistung dieses Vorgangs erblickt. Wenn nur in solcher Zusammenfassung die Technik höheren Sinns, also die Bedeutung der Formensprache der Kunst, nicht zu kurz käme. Zu kurz kommt sie wohl auch bei Plotin, aber aus anderem Grunde. Plotin beugt sich andächtig vor dem künstlerischen Urerlebnis, vor der künstlerischen Vision, und deshalb hat er keine Zeit übrig, den besonderen Mitteln ihrer Verwirklichung nachzugehen. Nach Croce ist mit einem einzigen Blick der ganze weite Weg von dem ersten Auftauchen eines künstlerischen Gedankens bis zu seiner vollständigen Ausgestaltung im Kopf des Künstlers zu überschauen. Auf diesem langen Wege erblickt Croce nur ein Suchen nach dem Ausdruck. Und daher verlieren die verschiedenen einzelnen Wegstrecken seinen Anteil.

Plotin – und jetzt tut sich der allerdings beträchtliche Unterschied seiner Kunstbetrachtung und der Ästhetik Croces auf – beugt sich vor der künstlerischen Vision, weil er in ihr etwas Geistiges begrüßen darf und weil ihm alles Geistige heilig ist. Sobald Plotin einer Betätigung des Geistes gewahr wird, reißt es ihn fort in die Welt des Geistigen überhaupt. Und bald ist er weit entfernt von dem Kunstwerk. Er steigt empor zu immer höheren Stufen des Geistigen, und tief unter ihm bleibt das Kunstwerk, das nur ein schwaches Abbild einer geistigen Leistung ist; auf der Stufenleiter des Geistigen steigt er empor zu Gott. Wie wenig dieses Geistige intellektuell zu deuten ist, wird durch die eine Tatsache erhärtet: die Stufenleiter des Geistigen führt nach Plotin zur Ekstase. Der Geist erzielt das Höchste, wenn er auf alle logische Begrifflichkeit verzichtet,

Diesem Plotin ist das sinnlich wahrnehmbare Kunstwerk minder wertvoll als die künstlerische Absicht, die es schuf. Denn das Kunstwerk bringt die künstlerische Absicht nicht zu voller und ungeminderter Erscheinung. Und vor allem ist das Kunstwerk nur Werk des Geistes, nicht wirkender Geist. Solche Erwägungen sind dem Wesen Croces völlig entgegengesetzt. Wenn Croce die mechanische Fertigkeit, die das Kunstwerk veräußerlicht, niedrig einschätzt, wenn er mit Lessings Maler Conti die Größe Raffaels nicht in der Meisterschaft der malenden Hand, sondern in Raffaels Geist sucht, so opfert er kein einziges Gemälde Raffaels dem künstlerischen Gedanken auf aus dem es entstanden ist, sondern er huldigt dem Geiste Raffaels, der bis in den letzten Zug und in den letzten Farbenton das Gemälde bestimmt hat. Nach dem Ausdruck einer Anschauung hat Raffael gerungen; diesen Ausdruck hätte er nach der Seite des Seelischen und der Linienführung und der Farbenabtönung vor sich gesehen, wenn das Gemälde auch nicht durch Farbstoffe und Öl, die auf Leinwand aufgetragen wurden, in Wirklichkeit umgesetzt worden wäre.

Es ist mir nicht darum zu tun, Croces Äußerungen über Plotin schlechtweg zu berichtigen. Noch weniger möchte ich an Croces Grundsätzen Kritik üben. Ich will nur Plotins Ansichten verdeutlichen, indem ich sie mit den Lehren Croces zusammenhalte. Solcher Vergleich ist möglich und – wie mir scheint – auch förderlich, weil zwischen Croce und Plotin eine gewisse Verwandtschaft besteht. Von beiden wird der Künstler für seine Arbeit wenig lernen. Der Betrachter der Kunst kann von ihnen Anregungen erfahren. Dabei wird Croces logische Strenge vor Irrwegen und inneren Widersprüchen besser schützen als Plotins freies Schweifen. Was Croces Betrachtungsweise auszeichnet, ist Plotin ganz fremd: die geschlossene Einheitlichkeit des systematischen Denkers.

7

Wenig Gnade findet Plotin vor den strengen Augen des Edinburger Professors George Saintsbury. Sein Buch „A history of

criticism and literary taste in Europe" (Edinburg und London 1900–05, 1, 68) verdenkt Plotin, daß er dem ästhetischen Werturteil nicht besser entgegenkommt. Für die eigentlichen Absichten literarischer Kritik klinge, was Plotin über das Schöne sagt, wie ein süßer Sang in einer fremden Sprache. Es leihe uns keine Hilfe, wenn wir Shelley von dem schätzbarsten der kleineren Dichter oder Thackeray von dem unbedeutendsten der kleineren Romanschriftsteller unterscheiden wollen.

Das heißt denn freilich die Dinge etwas derb anfassen. Augenscheinlich hatte Saintsbury nur die Absicht, in recht deutlicher Wendung festzustellen, daß Plotin an eine Bewertung einzelner Kunstwerke nie herangeht, daß seine Erwägungen immer innerhalb des Umkreises der Elementarästhetik verbleiben, wie Schiller das nennt.

Saintsbury indes fügt dieser Feststellung noch die Sätze an: „It does, by way of illustration, touch literary criticism once itself, for it refers to ‚the admirable allegory', which represents Ulysses as using all his efforts to withdraw himself from the enchantments of Circe and the passion of Calypso, resisting all the enticements of bodily beauty and delight." Gemeint ist eine Stelle aus dem achten Absatz des Buches über das Schöne. Sie lautet in H. F. Müllers Übertragung: „‚Auf, laßt uns fliehen zum geliebten Lande der Väter' wollen wir uns lieber zurufen. Aber wohin geht die Flucht, und wie wollen wir ins offene Meer gelangen? Wie es Odysseus andeutet, sollte ich meinen, der von der Zauberin Kirke oder Kalypso wegeilend keinen Gefallen am Bleiben fand, obgleich sein Auge im Anblick der Lust schwelgte und er sinnliche Schönheit vollauf genoß."

Gedacht ist an die Flucht von der sinnlichen zur göttlichen Schönheit. Plotin beschreibt alsbald den Weg mit den Worten, die – wie ich oben angeben konnte – an Mephistos Bericht in der Mütterszene anklingen.

Für Saintsbury genügt die kurze Anspielung Plotins, um den Vorwurf auszusprechen: „To the greatest as to the least of Neo-Platonists the allegorical explanation is itself Circe, itself Calypso; and instead of endeavouring to escape from it, he

willing meets it willing, and abides contented in those ever-open arms."

Angesichts der Kürze, deren sich Saintsbury bei der Charakteristik Plotins befleißt, wiegt der Vorwurf um so schwerer.

Wer die angeführten Worte Plotins unvoreingenommen liest, dürfte in ihnen kaum eine allegorische Deutung entdecken. Nicht mehr als ein Vergleich scheint vorzuliegen. Wir sollen aus der sinnlichen in die geistige Welt fliehen, wie Odysseus aus der Welt der Sinnlichkeit und Schönheit, die ihm Kirke und Kalypso eröffnet hatten, aufs Meer flüchtete. Unserem Lebensgefühl läge näher, nicht von Odysseus und von Kirke oder Kalypso zu reden, sondern von Tannhäuser und vom Venusberg. Vielleicht erscheint auch heute manchem der eine wie der andere Vergleich an solcher Stelle wenig geschmackvoll. Aber so meint Saintsbury seinen Vorwurf nicht. Er erblickt in dem Vergleich das Ergebnis der allegorischen Gleichstellung: Kirke und Kalypso sind die Sinnlichkeit; Odysseus ist der Mensch, der sich den Fesseln der Sinnlichkeit entzieht; das offene Meer ist die Welt der Geistigkeit.

Der Wortlaut Plotins fordert solche Auffassung nicht. Sie wäre indes zu Plotins Zeiten nichts Wunderliches gewesen. In ausführlicher gelehrter Auseinandersetzung entwickelt Creuzer in der „Praeparatio" seiner Ausgabe von Plotins „Liber de pulcritudine" (S. LXX ff.) mit einer Fülle von Belegen, daß und wieweit Odysseus der antiken Welt „pro hominis exemplo universo" gegolten hat. Der „Philosoph Odysseus", wie ihn Eustathios nennt, ist der Mensch, der bald von den Süßigkeiten des Lebens gelockt wird, bald vom Geiste sich bestimmen läßt. Die Sophisten gefielen sich in solchen Deutungen, Sokrates versuchte sich in ihnen und verwertete nach Xenophons Denkwürdigkeiten (1, 3, 7) ausdrücklich die Gestalt der Kirke zu sittlicher Mahnung, die Stoiker konnten sich in allegorischer Deutung nicht genug tun. Bald nach Plotin bewegt sich der Neuplatoniker Porphyrios mit Vorliebe auf dieser Bahn. Eustathios aber geheimnißt (zu Odyssee 1, 51) in die Geschichte der Kalypso die ganze Sittenlehre Platons ausdrücklich hinein.

Creuzer führt alle diese Nachweise an, um darzutun, daß Plotin an der angeführten Stelle sich unbedenklich auf eine allgemein bekannte Anschauung beziehe.

Natürlich weiß auch Saintsbury, daß Plotin in der allegorischen Deutung eine Lieblingsunart der Griechen vorgefunden hat. Saintsbury selbst sagt (1, 11): „The ill repute of Allegory arises from the ease with which her aid is borrowed to foist religious, philosophical, and other sermons into the paradise of art. This danger was especially imminent in a country like Greece, where religion, philosophy, literature, and art of all kinds were, from the earliest times, almost inextricably connected and blended." Mithin wäre es gar nicht wunderbar, wenn Plotin, der doch immer in die Tiefe graben und durch die äußere Schale hindurch den Dingen ins Herz sehen will, ohne weiteres auch der allegorischen Deutung sich beflissen hätte. Ist es aber nicht schon sehr viel, daß er an unserer Stelle sich so ausdrückt, wie schließlich noch ein bewußter Gegner allegorischer Erklärung es tun könnte? Ja angesichts der Unmenge unzweideutiger allegorischer Umsetzung von Kunst in Sittlichkeit, angesichts der zahllosen Versuche der Griechen, Kunstwerken durch Hineindeutung von sittlichen Lehren höheren Wert zu erteilen, fällt geradezu auf, daß Plotin nur mit einem Vergleiche sich begnügt, und daß lediglich unsere Kenntnis verwandter griechischer Deutungsversuche uns sagt, er möge mehr als einen bloßen Vergleich, er möge geradezu eine allegorische Deutung im Auge gehabt haben. Man hätte beinahe gute Lust, aus der Stelle nachzuweisen, Plotins künstlerischer Feinsinn habe sich gegen die letzten Folgen allegorischer Deutungssucht gewehrt.

Allein Plotins ganze seelische Haltung neigte zu dem Versuche, Kunstwerken ihren tiefern Sinn abzufragen, und scheute nicht vor der Möglichkeit zurück, auf solche Weise völlig aus dem Feld des Ästhetischen herauszukommen. So verbietet sich eine „Rettung", wie ich sie oben andeute, von selbst.[8]

Noch weniger scheute die Schule Plotins vor solchen Folgen zurück. Es ist ja ganz selbstverständlich, daß Plotins Anschauungen in Köpfen, die minder künstlerisch veranlagt waren,

ihren ästhetischen Gefühlsgehalt verlieren mußten. Gleich Porphyrios, der doch einer der Tüchtigsten unter Plotins unmittelbaren Schülern war, betreibt die allegorische Deutung wie einen Sport. Was er alles der Kirke angedichtet hat, lese man bei Creuzer (S. LXXVIff.) nach.

Soll noch erzählt werden, wie mächtig die Lust zu allegorischer Deutung im christlichen Lager während der Frühzeit des Mittelalters anwuchs? Nun galt es ja weniger die Gestalten der griechischen Mythologie durch solche Deutung vor dem Verstand zu rechtfertigen. Vielmehr wandte man das gleiche Verfahren in gleicher Absicht an die Gestalten des Alten Testaments. Wie das gemeint war, enthüllt sich klar im sechsten Buch von Augustins Selbstbiographie (Kap. 4). Augustin hatte die alten Schriften des Gesetzes und der Propheten so lange für sinnlos halten müssen, als er sie wörtlich hinnahm. Ambrosius aber kündete ihm das Wort: der Buchstabe tötet, der Geist verlebendigt. Was Ambrosius vornahm, wird von Augustin umschrieben: „ea, quae ad litteram perversitatem docere videbantur, remoto mystico velamento spiritaliter aperire".

Doch die christliche Wissenschaft blieb nicht lange bei dem Brauche stehen, den mystischen Schleier von dem Alten Testament abzuheben und durch geistige Deutung zu rechtfertigen, was wörtlich genommen nur Falsches zu künden schien. Fabius Planciades Fulgentius schritt schon im 6. Jahrhundert weiter (oder zurück?) zu einer allegorischen Deutung der antiken Götter- und Heldenwelt. Vor allem seine „Expositio Virgilianae continentiae secundum philosophos morales" kam zu starker Nachwirkung. Fulgentius machte Vergil möglich für die christliche Wissenschaft des Mittelalters. Nun war man überzeugt, Vergil berge unter dem Bilde von Fabeln den ganzen Gehalt der Philosophie.

Bei Thomas von Aquino ist auch die allegorische Deutung in strenge systematische Ordnung gebracht. Es gilt zu suchen: den „intellectus" oder die „ratio" oder den „sensus" oder die „significatio", die „virtus", die „vis". Aufgabe ist: „tradere intellectum sacrae Scripturae". Gemeint ist der „intellectus

mysticus" und nicht der „intellectus litteralis". Noch gibt es einen „intellectus figuralis". Und ganz so wird „ratio figuralis", „mystica" und „litteralis" unterschieden, vorbildlicher, geheimnisvoller und buchstäblicher Sinn. Der „sensus" einer Schriftstelle kann sein: „allegoricus" oder „typicus", dann „anagogicus", dann „moralis" oder „tropologicus". Die „Summa theologiae" (I, 1, 10 c) erläutert: „Secundum . . . quod ea, quae sunt veteris legis, significant ea, quae sunt novae legis, est sensus allegoricus; secundum vero quod ea, quae in Christo sunt facta, vel in his, quae Christum significant, sunt signa eorum, quae nos agere debemus, est sensus moralis; prout vero significant ea, quae sunt in aeterna gloria, est sensus anagogicus." Ebenso kann die „significatio" sein: „allegorica", „anagogica", „moralis" oder „mystica". So hat nach Thomas die Beschneidung einen mystischen und moralischen Sinn, weil sie ein Zeichen der Keuschheit und ihrer Bewahrung ist; einen allegorischen, soweit sie die künftige Reinigung durch Christus bedeutet; endlich einen anagogischen im Hinblick auf die Auferstehung und auf die mit ihr verbundene Ablegung von Fleisch und Blut.

Minder ausgearbeitet wurden von Thomas die Begriffe „virtus" und „vis". Er stellt etwa einander gegenüber die „virtus" und die „essentia" eines Worts. Oder er gebraucht gern die Ausdrücke „virtus dictionis" und „vis dictionis". Er unterscheidet „vis orationis" und „vis nominis".

Thomas' logische Scheidungen wären nicht gewichtig, wenn sie nicht den Ausdruck der letzten Erkenntnisse seiner Zeit darstellten. Wie Petrarca in der Deutung Vergils gehorsam den Spuren des Fulgentius folgt, so arbeitet Dante, wenn er Dichtung und auch wenn er eigene Schöpfung würdigen will, mit den Kunstgriffen der buchstäblichen, der allegorischen, der moralischen oder philosophischen und der anagogischen Deutung. Die Renaissance ging über Thomas nur nach einer einzigen Richtung hinaus. Sie nahm Antikes und Biblisches in gleichem Sinn. Da der Gott der Bibel und Jupiter beide nur als Namen für einen verborgenen tieferen Sinn galten, sagte

sie Jupiter, wenn sie den christlichen Gott meinte; und genau so gebrauchte sie unterschiedslos die Namen Merkur, Herkules, Bakchos und die Namen der Heiligen. Bernis „Dialogo contra i Poeti" ereifert sich 1537 gegen diesen Brauch und Mißbrauch, bestätigt jedoch nur, wie allgemeinverbreitet er war.

Ich beabsichtige nicht, eine Geschichte der allegorischen Deutung hier zu bieten und der lange festgehaltenen und tief eingewurzelten Gewohnheit, Dichtung in ein vermeintlich höheres Licht zu versetzen durch Annahme eines verborgenen geistigen oder womöglich sittlichen Sinnes. Ein Blick in des Magisters Benjamin Hederich dicke Schwarten erhärtet, wie selbstverständlich um 1700 der gelehrten Welt sólche Verquickungen waren.[9] Nur beihin sei erwähnt, daß Hederich es für etwas Bekanntes erklärt, Kirke sei ein Bild der Wollust. Wenn Hederich die geistig-sittliche Deutung gelegentlich zurücktreten läßt, so tut er das nur zugunsten einer ganz grob verstandesmäßigen, die im Sinn der Aufklärung alte Mythen und Sagen zurückführt auf Menschlich-Allzumenschliches.

Lessing, der scharfe Gegner des allegoristischen Wesens, beweist an einer Stelle des „Laokoon", wie ihm die „interpretatio allegorica" der antiken Deuter Homers als etwas Überwundenes erscheint. Im 16. Stück sucht er den künstlerischen Sinn darzulegen, der in der Geschichte von Agamemnons Zepter (im zweiten Buch der Ilias) sich kundgibt. Er fügt hinzu: es würde ihn nicht wundern, wenn er fände, daß einer der alten Ausleger Homers hier „die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen bewundert hätte". Lessing führt dann die allegorische Deutung der ganzen Versreihe durch. Vulkan, der das Zepter gearbeitet hat, ist das Feuer, also das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das Unentbehrlichste ist und deshalb die Abstellung der Bedürfnisse anzeige, um derentwillen die ersten Menschen sich einem Einzigen unterworfen hätten. Der erste König sei ein Sohn der Zeit – Zeus Kronion – und ein ehr-

würdiger Alter gewesen und habe seine Macht mit einem beredten klugen Manne, mit Merkur, teilen oder sie ihm ganz übertragen wollen. Der kluge Redner habe zu der Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedroht wurde, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger überlassen, dem Pelops. Der tapfere Krieger habe die Feinde besiegt und das Reich gesichert, es dann seinem Sohne in die Hände gespielt. Dieser habe als ein friedliebender Regent und wohltätiger Hirt seiner Völker (*ποιμὴν λαῶν*) sie mit Wohltaten und Überfluß bekannt gemacht. Dadurch sei nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten (*πολύαρνι Θυέστῃ*) der Weg gebahnt worden, das, was bisher das Vertrauen erteilt und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen und es nachher, als ein gleichsam erkauftes Gut, seiner Familie auf immer zu versichern. Doch diese ganze Deutung ist für Lessing nur ein Spiel des Geists. Er würde, sagt er, lächeln, wenn er sie läse; er würde aber demungeachtet in seiner Achtung für den Dichter bestärkt werden, dem man so vieles leihen kann. Mit einem „Doch dieses liegt außer meinem Wege" schiebt er das Ganze von sich. Die Deutungsart ist für ihn überwunden.

Gleichwohl hörte Herders feines Ohr aus dieser und jener Äußerung des „Laokoon" noch starke Anklänge an alte Deutungsbräuche heraus. Wirklich gerät auch dem Verfasser des „Laokoon" im achten Stück die Wendung in die Feder, dem bildenden Künstler seien Götter und geistige Wesen personifizierte Abstrakta. Es geschieht in einem Augenblick, in dem Lessing sehr fein und scharf Eigenheiten der bildenden Kunst gegen Eigenheiten der Dichtung abgrenzt. Die Entgleisung ist nicht beträchtlich. Doch Herder konnte im ersten „Kritischen Wäldchen" bei dieser Gelegenheit immer noch einen berechtigten und zeitgemäßen Einwand gegen die allegorischen Deutungen antiker Götter vorbringen. Nie habe er, sagt Herder von sich, die Mythologie als ein Register allgemeiner Begriffe studiert. Allemal sei er in die Enge geraten, wenn er erkannte, wie andere sie am liebsten auf solche Art angesehen. Dichter und keine

andern hätten die Mythologie erfunden und bestimmt, und zwar nicht als Galerie abstrakter Ideen, die sie etwa in Figuren zeigten. „Wo bleibe ich mit den allerdichterischsten Geschichten Homers, wenn ich mir seine Götter, nach Damms Lehrart, nur als handelnde Abstrakta betrachten wollte?“ ruft Herder kraftvoll in die Welt hinein.

Aber doch wohl kaum zur Belehrung Lessings. Zwar erblickt Lessing in den Göttern der antiken Dichtung handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affekte haben, und gesteht zu, daß diese Eigenschaften und Affekte nach Gelegenheit der Umstände vor dem allgemeinen Charakter hervorstechen können. Herder aber erblickt das Wesentliche gerade in den anderen Eigenschaften und Affekten, also in der Individualität ihres Wesens, während der allgemeine Charakter aus dieser Individualität abgezogen und nur ein späterer, unvollkommener Begriff sei, der immer untergeordnet bleiben mußte und bei Dichtern gar nicht in Betracht komme. Der Unterschied der beiden Betrachtungsweisen liegt jedoch nur im Akzent. Herder, der Vertreter des jüngeren Geschlechts, Herder, der Gesinnungsgenosse Hamanns, schwelgt in dem Reichtum an individuellen Zügen. Lessing nimmt diesen Reichtum nur mit in den Kauf, er faßt ihn indes doch auch als ein wesentliches Merkmal. Und so kommt auch Lessing von einer allegorischen Deutung der Götter völlig ab.

Immerhin war der Gegensatz der Altersschicht Lessings und der Altersschicht Herders groß genug, um innerhalb dieses Gebiets einer allegorischen Deutung oder besser einer verstandesmäßigen Erklärung des Mythos zu grundverschiedenen Ergebnissen zu führen. Dieser Gegensatz (vgl. meine Schrift „Richard Wagner in seiner Zeit und nach seiner Zeit“, München 1913, S. 70f.) bedeutet zugleich einen Wendepunkt in der Geschichte des Verhältnisses von bewußtem und unbewußtem künstlerischem Schaffen.

Lessings „Laokoon“ nennt den Nebel, in den sich bei Homer die Götter hüllen, eine poetische Redensart für „unsichtbar

werden". Herder wehrt sich gegen diese Annahme, die einen Zug des griechischen Mythos verstandesmäßig mit einem „das ist" uns näherbringen will. Homerische Mythologie traut den Göttern die Macht zu, sich in Nebel zu hüllen. Lessing macht diesen Nebel zu einer Wortblume, zu einer poetischen Redensart. Lessing mutet dem antiken Dichter zu, er habe im Dienste der Dichtung aus einem Verstandesbegriff ein Bild der Phantasie künstlich zurechtgemacht.

Von allegorischer Deutung ist da nicht mehr die Rede, mindestens nicht im Sinn der Antike oder des Porphyrios oder der Renaissance. Gleichwohl verrät Lessings Annahme, daß auch er noch nicht des Spiels künstlerischer Phantasie sich still gefreut, sondern hinter der Vorstellungswelt der Phantasie noch etwas Verständliches und Verstandesmäßiges gesucht habe. Das heißt doch immer wieder, das „Schöne" dem Geist opfern. Das ist noch Mangel an ungebrochenem Genuß der sinnlichen Erscheinung des Ästhetischen.

Solche Genußfreude hatte Herder, und er gab sie weiter an die Jüngeren. Im höchsten Sinn eignete sie Goethe. Und doch kehrt auch bei Goethe im Alter die Neigung wieder, Geschöpfe der eigenen Phantasie mit einem „das ist" ins Verstandesmäßige herabzudrücken. Oder kommt nur auf Eckermanns Rechnung das Band, das den Knaben Lenker mit Euphorion verbindet? Der Knabe Lenker ist Euphorion, und in ihm ist die Poesie personifiziert; so soll Goethe am 20. Dezember 1829 sich zu Eckermann geäußert haben. Die alten Erklärer des „Faust" trieben Wucher mit der unzuverlässigen Wendung und verfuhren alsbald mit Faust und Helena genau nach dem Vorbild, das die Antike in der Deutung von Odysseus und Kirke, von Odysseus und Kalypso gegeben hatte. Gilt aber nicht noch immer Faust seinen Erklärern „pro hominis exemplo universo"?

Dem halbüberwundenen Brauch der allegorischen Deutung suchte man schon zu Goethes Zeiten mit der Scheidung von Symbol und Allegorie ein völliges Ende zu bereiten. Goethe selbst traute dieser Scheidung eine sonderliche Kraft zu. So

schrieb er am 29. November 1803 an Schelling über den Würzburger Künstler Martin Wagner: „Können Sie ihm den Unterschied zwischen allegorischer und symbolischer Behandlung begreiflich machen; so sind Sie sein Wohltäter, weil sich um diese Achse so viel dreht." Das ist in frühromantischer Zeit niedergeschrieben und hofft auf volles Verständnis bei Schelling, dem Genossen der Frühromantiker und Weiterdenker frühromantischer Kunsterwägungen. Doch gerade im frühromantischen Lager bestand genug plotinische Sehnsucht nach dem Geistigen, genug faustischer Drang hinaus über das Sinnliche, um die Gewinne Herders und Goethes wieder ins Schwanken zu bringen.[10]

ANMERKUNGEN

[1] Schon meine Einleitung zu Bd. 36 der Jubiläumsausgabe von Goethes Werken schließt mit einem Hinweis auf Goethes Worte über Plotin und die Idealisten alter und neuer Zeit. Elisabeth Rotten wendet sich in ihrer Studie „Goethes Urphänomen und die platonische Idee" (Philosophische Arbeiten herausgegeben von H. Cohen und P. Natorp 8, 102 ff.) gegen meine ältere Darlegung und vertritt die berechtigte Annahme, daß Goethes Worte Platon nicht treffen: „Hätte selbst Plotin ein so abstraktes und abgelöstes Schönheitsideal gehabt, an Platon kennen wir ein anderes." Ich dachte schon damals nur an Plotin und seine Nachfolger. Sollte indes wirklich dieser oder jener Ausdruck, den ich gebrauchte, die nötige Scheidung zwischen Platon und Plotin vermissen lassen, so hoffe ich diesmal mich minder mißverständlich zu fassen. Ist vielleicht E. Rotten, indem sie eine Äußerung, die ich an anderer Stelle (S. 302) über Platon und Goethe tat, unmittelbar mit der Ausführung über Plotin und Goethe verband, zu einer falschen Deutung meiner Absicht gelangt? Hier sagte ich: „Th. Gomperz stellt Platon und Goethe als Vertreter der Lehre vom organischen Kunstwerk zusammen; wie weit der Weg von Platon zu Goethe ist, dürfte durch meine Ausführungen erhellen." Dabei war ganz und gar nicht an einen Gegensatz Platons und Goethes gedacht, sondern nur an die reiche Weiterentwicklung des Gedankens vom organischen Kunstwerk, die sich auf dem Weg von Platon zu Goethe vollzieht. Gomperz verwendet in seiner Übertragung der Poetik des Aristoteles den Ausdruck „Organismus". Er erweckt dadurch den Anschein, als ob Aristoteles schon alles erreicht hätte, was am Ende des 18. Jahrhunderts über das Wesen des organischen Kunstwerks erkundet worden ist. Ich beleuchtete diese Tatsache im Euphorion 15, 795 f. — Goethes Verhältnis zu Plotin wurde von

dem ausgezeichneten Kenner Plotins, H. F. Müller, auf dessen Übertragung der „Enneaden" (Berlin 1878—80) ich mich oben immer wieder stütze, dargelegt in einem Aufsatze der Germanisch-Romanischen Monatsschrift 1915, S. 45ff. Ich berühre mich vielfach mit den Ergebnissen dieses Aufsatzes und sage dem verehrten Verfasser Dank für Anregung und für Bestätigung meiner eigenen Ansichten. Hier sei gleich verwiesen auf Müllers Studie „Zur Geschichte des Begriffs ‚schöne Seele'" (ebd. S. 236ff.) und auf die verwandte Arbeit „Plotinos über ästhetische Erziehung" (Neue Jahrbücher 1915 36, 69ff.). Diese beiden Untersuchungen haben sich natürlich mehr als mit Goethe zu befassen mit Schillers Ethik. Sie verdeutlichen indes manches, was ich hier nur flüchtig berühren konnte. Dagegen steht die ältere Arbeit Müllers „Plotin und Schiller über die Schönheit" (Philosophische Monatshefte Bd. 12 von 1876) dem Gedankenbereich näher, den ich zu betrachten habe.

[2] Goethe begegnete in dieser Ansicht Plotins nur seiner eigenen längst gehegten Überzeugung, künstlerisches Schaffen sei nicht Nachahmung der Natur, sondern der Künstler schaffe wie die Natur. Die unmittelbare Vorgeschichte dieser Überzeugung suchte ich zu entwickeln in der Einleitung zum 36. Band der Jubiläumsausgabe von Goethes Schriften. Selbstverständlich wurde Goethe zu dieser Überzeugung hingeführt von den Schülern Plotins; vor allem kommt Shaftesbury in Betracht. So mindestens faßte ich die Zusammenhänge dort auf und freue mich der Bestätigung, die ich in dem erwähnten Aufsatz H. F. Müllers über Goethe und Plotin antreffe, einer Bestätigung, die zugleich eine Erweiterung und Vertiefung meiner Darlegungen bedeutet.

[3] Über Monistisches und Dualistisches in Plotin vgl. Ernst Schröder, Plotins Abhandlung *ΠΟΘΕΝ ΤΑ ΚΑΚΑ* (Enn. I 8), Rostocker Dissertation 1916, S. 124ff.

[4] Mit Absicht drücke ich mich vorsichtiger über Plotins Ekstasis aus, als es meist geschieht. Ich stütze mich dabei auf H. F. Müllers „Plotinische Studien" (Hermes 49, 70ff., besonders S. 78ff.). Der Gegensatz zwischen Plotin und der Gnosis tritt in Müllers Darlegung noch stärker hervor. Müller legt dar, wie ganz anders die orientalische Phantasie der Gnostiker sich die Vereinigung der Seele mit Gott ausmalt, und wie gänzlich unbeeinflußt von ägyptischer Theosophie, Mystik und Mysterienpraxis der Ägypter Plotin war.

[5] Müller schlägt brieflich die Übertragung vor: „... er wird die *εἴδη* alle als schön erkennen und wird sagen, daß dies die Schönheit sei, die Ideen." — Auch macht er aufmerksam, wie Plotin Eidos und Idea nebeneinanderstellt und in stetem Wechsel wie Gleichwertiges gebraucht. So steht in der Überschrift zu Enn. V 7 *εἴδη*, dagegen *ἰδέα* in der ersten Zeile des Textes, dann aber erscheint durchaus *εἶδος*. Porphyrios sagt bei sonst wörtlicher Wiederkehr eines Satzes einmal *ἰδέαι*, das andere Mal *εἴδη*. Müller fügt

noch hinzu: „Plotin braucht mit Vorliebe εἶδος, weil bei ihm die Idee nicht ontischen, sondern genetischen Charakter hat; es ist die ‚formende Form' bei Shaftesbury."

[6] Zur Unfolgerichtigkeit der Terminologie Plotins vgl. Ernst Schröder a. a. O. S. 80 Anm. 2.

[7] Daß Plotin tiefes Gefühl für das Naturschöne besessen habe, möchte auch Müller brieflich aus II 9 und III 8 ableiten.

[8] Ganz entschieden wendet sich H. F. Müller brieflich gegen die Annahme, Plotin sei grundsätzlicher allegorischer Mythendeuter etwa in der Art der Stoiker. Was Plotin III 6, 19 über Hermes sagt, sei charakteristisch für Plotin. Wie er öfter Homer zitiere, so greife er auch in die Mythologie hinein, um Zeugen anzuführen und seine Lehren als uralte, dunkel geahnte Weisheit erscheinen zu lassen. Und so deute er an der angeführten Stelle den νοητὸς λόγος als Hermes, der die wahrnehmbaren Dinge erzeugt. Ähnlich werde (I 1, 12) Herakles herangeholt. Die Seele ist nach Plotin teils dort oben in der intelligiblen Welt, teils hier unten in Verbindung mit den Körpern als εἴδωλον. Das scheint nach Plotin der Dichter gemeint zu haben, wenn er den Herakles selbst zu den Göttern hinaufhebt, sein Schattenbild aber im Hades weilen läßt. Müller erblickt in solchen Verknüpfungen ein mehr oder minder geistreiches Spiel des Witzes. — K. Borinski (Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt, Leipzig 1914, 1, 24) erblickt hingegen in Plotin einen der Hauptgewährsmänner der allegorischen Deutung. Borinski bietet übrigens reiches Material zur Geschichte der allegorischen Deutung von der Antike bis in die Zeiten der Romantik.

[9] J. E. Spingarn (A history of literary Criticism in the Renaissance, 2. Aufl., New York 1908, S. 276) erblickt in Francis Bacon den eigentlichen Vernichter der „interpretatio allegorica". Im zweiten Buch des „Advancement of Learning" (1605) stellt Bacon die Behauptung auf, daß häufiger die Dichtung zuerst entstanden und dann erst die Deutung bestimmt worden sei als umgekehrt. Die ausführlichere lateinische Fassung der genannten Schrift Bacons, das Buch „De Augmentis Scientiarum" (1623), bemerkt im 13. Kapitel des zweiten Buchs: „Utrum vero fabulis veteribus poetarum subsit aliquis sensus mysticus, dubitationem nonnullam habet; atque ipsi certe fatemur nos in eam sententiam propendere, ut non paucis antiquorum poetarum fabulis mysterium infusum fuisse putemus." Bacon scheidet ausdrücklich zwei Möglichkeiten der parabolischen Dichtung. Die eine verschleiert, die andere beleuchtet; die eine legt es auf Verhüllung an, die andere auf Belehrung. Der zweiten Art gehört die Tierfabel an oder auch die Fabel des Menenius Agrippa. Die zweite Art wird mit dem Einwand bedacht, den ich anführe. Aber Bacon möchte sie durchaus nicht ganz aufgeben. Er meint nur, die Deutung sei bisher nicht in befriedigen-

der Weise durchgeführt worden. Er fordert deshalb eine Philosophie „secundum parabolas antiquas". Als Beispiele erscheinen alsbald drei Deutungsversuche. Und zwar wird der Mythos von Pan naturwissenschaftlich, die Sage von Perseus politisch und der Mythos von Dionysos sittlich gedeutet. Von einem Verzicht auf allegorische Deutung kann mithin füglich nicht die Rede sein. Es bedeutet nur einen Schritt hin zu diesem Verzicht, wenn Bacon der antiken Dichtung die Absicht eines tieferen, allegorisch deutbaren Sinns abspricht.

[10] Vgl. M. Wundts Studie über Plotin und die Romantik (in Ilbergs Jahrbüchern 1915 35, 649ff.).

ARISTOTELISCHES UND PLOTINISCHES BEI JULIUS CÄSAR SCALIGER UND GIORDANO BRUNO

1916

ENDLICH beginnt auch deutsche Wissenschaft sich etwas näher mit Julius Cäsar Scaliger zu befassen. Lange Zeit begnügte sie sich mit dem Bewußtsein, daß Scaligers Poetik die Voraussetzung aller Versuche des 17. wie des 18. Jahrhunderts sei, dem Wesen der Dichtung näherzukommen und deren Gestaltungsmöglichkeiten aufzuzählen. Aber fast durchaus nannte man ihn nur da, wo einer der vielen Vertreter von Ästhetik und Poetik aus diesen beiden Jahrhunderten sich mehr oder minder ausdrücklich auf ihn bezieht. Selbst Karl Borinskis wertvolle Arbeit von 1886 über die Poetik der Renaissance in Deutschland begnügte sich im wesentlichen mit der Feststellung der Tatsache, daß Scaliger die Grundlage geschaffen habe für die Lehren und für die Schriften, von denen das Buch Borinskis berichtet. Das Jahr 1914 schenkte uns endlich eine Monographie von Eduard Brinkschulte über „Julius Cäsar Scaligers kunsttheoretische Anschauungen und deren Hauptquellen". Sie bildet das zehnte Heft von Adolf Dyroffs Sammlung „Renaissance und Philosophie. Beiträge zur Geschichte der Philosophie". Im gleichen Jahre veröffentlichte Borinski den ersten Band seines großangelegten Werks „Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt" im neunten Band der Sammlung „Das Erbe der Alten". Borinskis reiches Wissen, seine gründliche Kenntnis der Gedankenzusammenhänge, die zwischen der Antike und der Renaissance bestehen, kommt hier auch Scaliger zugute. Leider konnten Borinski und Brinkschulte nicht aufeinander Bezug nehmen. Und leider lag beiden der zweite Band von Wilhelm Diltheys „Gesammelten Schriften" noch nicht vor, der gleichfalls 1914 herauskam und Dil-

theys Arbeiten über „Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation“ in erweiterter Gestalt brachte. Was ich im folgenden über Scaliger sage, knüpft dankbar an die drei genannten Bücher an. Sie haben mich auf meinem Wege gefördert. Mit Borinskis unvergleichlicher Quellenkenntnis zu wetteifern, liegt mir dabei durchaus fern.

I

Das Mittelalter leistet sehr wenig auf dem Gebiet künstlerischer Selbstbesinnung. Im strengen Sinn des Wortes kann kaum behauptet werden, daß es auch nur einen kleinen Teil der antiken Forschungsergebnisse übernommen habe. Es ruft gern den Philosophen Aristoteles an, aber es nutzt nicht einmal seine Poetik. Thomas von Aquino, der als Erläuterer und als Begründer eines neuen Systems der Wissenschaft immer wieder an Aristoteles herangeht, Thomas, für den doch Aristoteles der „philosophus“ schlechtweg ist, verrät an keiner Stelle, daß er auch die Poetik in der Hand gehabt habe. Die Schwächen seiner aristotelisch gedachten Ästhetik, die heute vielen als eine Meisterleistung gilt, ruhen wohl auch auf der Tatsache, daß ihm des Aristoteles geschlossenste und umfangreichste Äußerung über künstlerische Arbeit fremdgeblieben ist.

Man meint behaupten zu dürfen, die Poetik des Aristoteles sei schon in der Antike wenig beachtet worden. Sicherlich konnte das Mittelalter aus Horaz und aus dessen Brief an die Pisonen keinen Einblick in die Poetik des Aristoteles gewinnen. Horaz war ja unvergessen. Dante – wenn anders er wirklich den Brief über Poetik an Cangrande della Scala geschrieben hat – nennt des Horaz Epistel, nicht das Büchlein des Aristoteles, wohl aber dessen Rhetorik. Die Rhetorik mußte die Poetik vertreten; und auch das war von bedenklicher Wirkung auf die Versuche künstlerischer Selbstbesinnung. Die erklärende Umschreibung der Poetik, die der Araber Averrhoes versuchte, und deren schlechte Übertragung durch einen Spanier (1276) änderten an diesen Zuständen nichts. Hie und da eine flüch-

tige Erwähnung: das ist alles, was das Mittelalter von der Poetik des Aristoteles zu sagen hat.

Nicht wesentlich besser wurde es durch die lateinische Übersetzung, die 1498 zu Venedig von Giorgio Valla herausgegeben ward. Wohl nahm man sie wie eine ungeahnte Überraschung hin. Wohl gesellten sich zu ihr rasch neue Ausgaben und neue Übertragungen. Aber erst 1548 gewann F. Robortelli durch seine erläuterte Ausgabe des Urtexts und einer lateinischen Übersetzung das Werk eigentlich für die Welt.

Wirklich folgen nunmehr neue Erklärer der Poetik einander auf dem Fuße. Sie wird ins Italienische und ins Französische übertragen. Riccoboni aber bringt sie am Ende des Jahrhunderts schon in ein knappes Regelwerk für den Handwerksgebrauch. Ich nenne nur das Wichtigste und verweise für das übrige auf Borinski.

Fast scheint eine Ironie des Schicksals zu sein, was sich da abspielt. Die Scholastik beugt sich unbedingt vor Aristoteles; aber selbst ihr größter Vertreter Thomas von Aquino hat nichts aus der Poetik zu holen, obwohl er auch Ästhetik in sein System einzufügen strebt. Am Anfang des 16. Jahrhunderts ist es, als sollte nach langsamer Vorbereitung des Umsturzes zusammen mit dem Bau des Aquiners auch der Philosoph Aristoteles vernichtet werden. Und gerade das 16. Jahrhundert führt Aristoteles zu neuen Ehren.

Luthers Kampfschrift „An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung“ klagt im Jahre 1520: „Es tut mir wehe in meinem Herzen, daß der vordampter, hochmutiger, schalkhaftiger Heide, mit seinen falschen Worten, soviel der besten Christen vorfuhret und narret hat, Gott hat uns also mit ihm plagt, umb unser Sund willen.“ Überraschenderweise heißt es in der gleichen Schrift kurz darauf: „Das mocht ich gerne leiden, daß Aristoteles Bucher von der Logica, Rhetorica, Poetica behalten, oder sie in ein andere kurz Form bracht, nutzlich gelesen wurden, junge Leut zu uben, wohl reden und predigen.“ Auch die Rhetorik Ciceros wird von Luther zugelassen. Wohlbemerkt aber all das „ohn groß Kom-

ment". Beinahe möchte man meinen, die Poetik sei nur durch ein Versehen hier angeführt.

1520 also, lange ehe von einer größeren Wirkung der Poetik des Aristoteles die Rede sein konnte, wurde sie von Luther zugelassen, nahm er sie von seinem Verdammungsurteil aus.

Die Reformation blieb nicht lange feindlich gegen Aristoteles gesinnt. Als Melanchthon sich anschickte, den Lehrbetrieb der Schulen dem Bedürfnis der Reformation anzupassen und besonders für die Hochschule die nötigen Lehrbücher zu schaffen, erkannte er bald, daß er die Werke des Stagiriten nicht entbehren könne. So feierte Aristoteles eine Auferstehung dank der gleichen Reformation, die ihn völlig hatte stürzen wollen. Natürlich standen für Melanchthon immer noch in erster Reihe die Bücher des Aristoteles, die auch von Luther ausgenommen worden waren. Die Poetik lag ihm unter diesen am fernsten. Aber wie schon die Widmungsworte seiner Dialektik den Wunsch verraten, Aristoteles möge allen Wissenseifrigen zur Hand sein und Melanchthons Büchlein den Weg zu Aristoteles ebnen, so bemerkt die Widmung der Rhetorik, sie wolle nicht von Aristoteles abschrecken, sondern zu ihm hinführen.

Selbstverständlich fußen die „Rhetorices elementa" des Melanchthon nicht auf Aristoteles allein. Vielmehr sind Cicero und Quintilian seine Hauptquellen und er gedenkt ihrer ausdrücklich. Wir wissen heute dank Dilthey, wie enge Melanchthon mit Cicero und durch Cicero mit der Stoa zusammenhängt. Und daher kann Melanchthon vielfach an Stelle aristotelischer Lehre die späteren schärferen Bestimmungen der Nachfolger des Aristoteles setzen. Aber aristotelischer Geist trägt die Lehrbücher des jungen Protestantismus. Allerdings darf von einer Einwirkung der Poetik nicht die Rede sein.

Allein auch für Deutschland war Aristoteles durch Melanchthon in Fragen des Ästhetischen wieder zum Gewährsmann geworden. Platon war damit nördlich der Alpen ebenso in den Hintergrund gedrängt, wie er in Italien während des 16. Jahrhunderts an Boden verliert. Wenn Filelfo im Jahre 1439 sich des Aristoteles annahm und in ihm die volle Wahrheit anzu-

treffen meinte, so war das im 15. Jahrhundert ein Ausnahmefall. Im nächsten verschwindet der begeisterte Zuruf, mit dem die Renaissance Platon begrüßt hatte, mehr und mehr. An Aristoteles lehnte sich Giangiorgio Trissino an, dessen Trauerspiel „Sofonisba" von 1515 für die erste regelmäßige, d. h. nach dem Muster der Alten gearbeitete Tragödie gilt. Sie bahnte sofort einer Reihe von Nachfolgerinnen den Weg. Trissinos Poetik spitzt sich 1563 zu einer Umschreibung der aristotelischen zu. 1536 arbeitet, wohl als erster, Daniello in seiner Poetik mit der aristotelischen Gegenüberstellung von Dichtung und Geschichte, von Poesie und Versifizierung. 1555 geht Fracastors „Naugerius" dem Nachahmungsbegriffe des Aristoteles nach. Allerdings nimmt er Gedanken Platons zu Hilfe. Aber willkommen war dieser Zeit Aristoteles vor allem als Anwalt im Kampf gegen Platons abfällige Worte über die gesellschaftlichen Nachteile der Dichtung. Die Poeten wollten endlich auch zu der Achtung gelangen, die in den platonisierenden ersten Jahrhunderten der Renaissance den Architekten, Malern und Bildhauern zugefallen war. Und da war ihnen Aristoteles eine Stütze.

Doch fehlte es auch nicht an Einwänden gegen einzelne Aufstellungen des Aristoteles. Aber was bedeutete ein Widerspruch, wie er gelegentlich – etwa von Minturno gegen Aristoteles' Annahme, der tragische Held müsse ein mittlerer Charakter sein, weder ganz gut, noch ganz schlecht – erhoben wird, neben der Tatsache, daß Aristoteles in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien zum Diktator für alle Fragen der Poesie emporsteigt? Gedruckte und ungedruckte Schriften der Zeit werden „in difesa d'Aristotele" abgefaßt.

Entscheidend wirkte im Jahre 1561 das umfängliche, schwergelehrte und nachhaltige Werk des Julius Cäsar Scaliger „Poetices libri septem". Es stempelte Aristoteles zum „imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus". Hier war endlich der Versuch gewagt, Aristoteles mit der gesamten lateinischen Überlieferung ästhetischer Grundsätze zu einem Ganzen zusammenzuschweißen. Nicht um reinliche Über-

lieferung aristotelischer Weisheit ist es Scaliger zu tun. Sondern er macht Aristoteles zum Träger eines ästhetischen Glaubensbekenntnisses, das wesentlich bestimmt ist von dem Lebensgefühl der Römer. Aristoteles wird ihm zum Aushängeschild für eine Poetik, die ebenso in Horaz wurzelt wie in der römischen Rhetorik und die überdies vor allem mit der Dichtung Roms rechnet. Das Recht zu so freiem Schalten mochte Scaliger aus der Tatsache ableiten, die er ausdrücklich in der Vorrede anmerkt: das Büchlein des Aristoteles sei ein Bruchstück.

Nichts beleuchtet Scaligers freies Verhalten zu Aristoteles besser als sein Werturteil über Vergil. An der gleichen Stelle, die in Aristoteles den Imperator und aller schönen Künste Diktator anerkennt, wird Vergil als zweite Natur und als Vorbild für alles Dichten ausgerufen. Vergil allein ist für Scaliger des Namens „poeta" würdig (III 2). Vergil ist der König der Dichter (III 16). Das ist bewußte Ergänzung der Poetik des Aristoteles und zugleich Wiederaufnahme des mittelalterlichen Werturteils. Scaliger mochte da für sich ins Feld führen, daß Aristoteles ebenso geurteilt hätte, wenn ihm Vergil bekannt geworden wäre; doch scheut er an anderer Stelle nicht, neben Berufung auf Aristoteles ausdrücklichen Widerspruch gegen Aristoteles zu setzen. Er spielt (I 11) seine eigene architektonisch gedachte Sonderung der Teile einer Tragödie gegen die nicht gerade streng logische Sonderung von sechs Teilen der Tragödie aus, wie sie bei Aristoteles erscheint; Stoffliches und Formales steht allerdings in dieser Sonderung des Aristoteles unbedenklich nebeneinander. Und völlig scheidet Scaliger sich (VII 2 und 3) von wichtigen Grundsätzen der Poetik des Aristoteles. Er leugnet, daß Nachahmung das Ziel der Poesie sei, obgleich er in engem Anschluß an Aristoteles Nachahmung einen wesentlichen Zug des dichterischen Geschäfts nennt. Scaliger selbst sucht das Ziel der Poesie in angenehmer Lehre, durch die zu rechten Grundsätzen und damit zur Glückseligkeit angeleitet werde. Bemerkenswert ist der Einwand gegen die Nachahmungslehre, der sich mit des Aristoteles Behauptung auseinandersetzt, gebundene Rede sei nicht unbedingt Dich-

tung. Meint Aristoteles, Herodots Geschichtswerk bliebe auch Geschichte, wenn es in Verse umgegossen würde, so erwidert Scaliger, es wäre dann geschichtliche Dichtung. Ebenso bekämpft Scaliger die Behauptung des Aristoteles, in der Tragödie sei die Handlung wichtiger als die Affekte (so überträgt er das Wort „ethos"). Denn wenn der „habitus ad agendum" ausgeschlossen werde, bleibe alles zufällig. Wohl verhalte es sich mit Orest anders. Denn sein Muttermord wurzle nicht in seinem Charakter. Aber er sei ein Ausnahmefall, während sonst immer die Gestalten des Dramas nach ihrer persönlichen Anlage handeln.

Das sind tiefgreifende Abweichungen von dem Glaubensbekenntnis des Aristoteles. Und sie bewähren, daß Scaliger bei all seinem Aristotelismus an entscheidender Stelle seine eigenen Wege geht. War es nötig zu erklären (I 44), daß Aristoteles als Dichter nicht hinter Pindar zurückzutreten brauchte, wenn die Hauptlehren des Stagiriten so wenig zur Nachfolge lockten?

Im Zusammenhang mit dem zuletzt erwähnten Einwand entwickelt Scaliger seine eigene Anschauung von dem Zweck der Tragödie. Er stellt einander gegenüber Dichtung und bürgerliches Leben. In der Dichtung ist die Handlung Mittel zum Zweck (quasi exemplar aut instrumentum), der Affekt aber das Ziel; im bürgerlichen Leben ist die Handlung das Ziel, der Affekt aber die Form des Handelns. Die Handlung ist das Gewand, in das der Dichter seine Lehre einhüllt, der Affekt aber der eigentliche Gegenstand der Belehrung, die auf die Bestimmung unserer Handlungen wirken will.

Nach Dilthey (Ges. Schriften 2, 433) knüpft Scaliger an Unterscheidungen an, die er in der Schrift gegen Cardanus entwickelt hatte. Aus den Charakteranlagen (mores) entspringen die Gemütsbewegungen (affectus). Sie gehen als innere Akte (actus interiores) den äußeren Handlungen voraus. Soll die Tragödie sittlich fördern, so muß mithin eingewirkt werden auf die Vorstufe der äußeren Handlung. Wirklich beschreiten die Tragödien, die auf Scaligers Werk folgen, den angedeuteten Weg. Von Anlagen geht es weiter zu Affekten und von den Affekten

zu Handlungen. Und diese Tragödien gipfeln in der breiten Darstellung des Affektlebens.

Dilthey zieht noch Bacon heran und findet belehrend, was Bacon über das Affektleben sagt. Dilthey denkt wohl an die Mittel, die von Bacon zur Behandlung und Heilung der Affekte vorgeschlagen werden, denkt wohl auch an Bacons Urteil, daß keine Theorie bisher die lebensvollen Darstellungen des affektiven Lebens bei Dichtern und Historikern erreicht habe.

Im ersten Teil des Werkes „Instauratio magna", im dritten Kapitel des siebenten Buchs „De dignitate et augmentis scientiarum" (1623), nennt Bacon Dichter und Geschichtschreiber die eigentlichen Vertreter der Lehre von den Affekten. In einer langen Aufzählung reiht er aneinander, was alles von ihnen über Affekte gesagt werde: „quomodo affectus excitandi sunt et accendendi? quomodo leniendi et sopiendi? quomodo rursus continendi ac refrenandi, ne in actus erumpant?" usw. Bacons Werk will aller künftigen Wissenschaft ihre Wege vorzeichnen und die Aufgaben bestimmen, die auf wissenschaftliche Weise noch zu lösen sind; in diesem Sinne möchte es die Notwendigkeit einer Lehre „de cultura animi" dartun.

Hier besonders zeigt sich der Grundzug von Bacons Wesen, wie ihn Dilthey (2, 261) faßt; er erblickt in Bacon eine neue Abstufung des Typus des Renaissancemenschen: „Es ist der Mensch, welcher seinem Willen, zu leben, zu herrschen und zu gestalten, ein Feld unbegrenzter Erweiterung durch Erkenntnis der Kräfte der Natur und durch Herrschaft über sie erobert." Die Stoa dient Bacon, die Mittel auszusinnen, durch die der Mensch seiner Affekte Herr werden und sie zu zielbewußtem Wirken leiten kann. Er vergleicht die Affekte mit den Winden, die das ruhige Meer aufwühlen; er ist sich bewußt, daß die Alten das gleiche Bild auf die Redner anwandten, die das friedliche Volk in Erregung setzen. Den Menschen aber möchte er zum Herrn und Bezwinger dieser Winde erheben.

Im Hintergrund steht der große Gedanke, daß der Mensch durch sein Wissen die Natur besiegen und beherrschen lernen

soll. Wissen ist nicht Selbstzweck, die Erkenntnis der Welt soll vielmehr dem Menschen die Herrschaft über die Welt möglich machen. Alle andere Wissenschaft gilt für Bacon als tote Bücher- und Stubengelehrsamkeit. Er schätzt nur eine Wissenschaft, die mitten ins Leben hineintritt. Bacon bewährt da den praktischen Weltsinn der Engländer. Er versteht es, die Entdeckungen der Wissenschaft für das Leben zu nutzen. Er kümmert sich nicht um ein Wissen, das um seiner selbst willen erstrebt wird. Macht soll ihm durch seine Erkenntnis erstehen, Macht über die Natur, über die Welt, über die Menschen. Sein Wunsch, eine Lehre von der „cultura animi" zu erhalten, ist durchaus im Sinn der Nützlichkeit gemeint. Mögen andere über solche Nützlichkeitsethik spotten, Bacon wiederum verlacht den Seelenbildner, der ohne nützlichen Endzweck sein Geschäft betreibt. Er selbst zeigt, wie der Mensch über seine Affekte herrschen kann, um ihn dadurch zum Beherrscher der Menschen zu machen.

Voraussetzung aller dieser Gedanken ist die Fülle von Erkenntnissen, die auf dem Gebiet der Menschenkunde und in der Lehre von der Lebensführung durch die Renaissance gewonnen worden waren. Auch Scaliger verfocht nur, was ihm als wichtige Absicht seines Zeitalters entgegentrat. Es geht daher nicht gut an, seine Anschauung lediglich an den Äußerungen des Aristoteles zu messen und dort, wo sie mit Aristoteles nicht übereinstimmt oder wo sie Aristoteles mißzuverstehen scheint, sie schlechtweg zu verwerfen. Leider schränkt sich Brinkschulte gern auf diesen Standpunkt ein; er tut es auch bei der Erörterung von Scaligers Ansicht, die Charaktere seien wichtiger für die Tragödie als die Handlung. Ihm entgeht deshalb die tiefere Bedeutung dieser Ansicht ebenso wie deren beträchtliche Nachwirkung. Die Zusammenhänge, die von Dilthey aufgezeigt werden, übersieht Brinkschulte. Und so verkennt er – wie es leider oft geschieht – den Fortschritt, den eine Mißdeutung des Aristoteles in sich tragen kann, mag sie von unserer wissenschaftlichen Höhe auch noch so leicht aufzudecken sein.

Scaliger wird durch die Ansicht, die er verficht, zum Propheten des „grand siècle", wie ihn Borinski (S. 228) nennt. Bei Scaliger, bei Bacon, bei Corneille und bei ihren Zeitgenossen steht Dichtung in unmittelbarem Bezug zum Leben. Sie soll auf das Leben wirken, sie soll uns zu Lebenskünstlern machen. Das führt weitab von dem ästhetischen Verhalten, zu dem uns die klassisch-romantische Ästhetik Deutschlands erzogen hat. Der Weltmann lernt nach der Anschauung der Renaissance und ihrer nächsten Folgezeit an der Dichtung und besonders an der Tragödie, wie Menschen zu ihren Handlungen gelangen, welche Voraussetzungen seelischer Art diese Handlungen haben. Auf Ergründung der menschlichen Seele ist alles eingestellt. Aber natürlich wird dies Geschäft nicht um seiner selbst willen getrieben, nicht eine Wissenschaft von der menschlichen Seele ist das Ziel, sondern um über die Seele anderer herrschen und die eigene Seele zu solcher Herrscherrolle erziehen zu können, wird Seelenforschung versucht. Auf weltmännische Beherrschung der Welt kommt es an. Das ist das Ziel des Buches, aus dem der spanische und der französische Hofmann sich belehrte, des „Oraculo manual y arte de prudencia" von Baltasar Gracian (1653).

In gleicher Absicht greift das Jahrhundert Ludwigs XIV. zurück zu Theophrasts Charakterbildern und erneut sie 1688 im Sinn des Zeitalters. Die Komödie knüpft unmittelbar an diese Charakterstudien an und zeichnet die Menschen der kleinen Welt, so wie die Tragödie die Menschen der großen Welt vorführt. Da wie dort sollen die Triebfedern menschlichen Handelns aufgedeckt werden. Da wie dort wird dargetan, wie der Lebenskünstler es den Menschen am besten abgewinnt und wie er in der Behandlung der Menschen sich am leichtesten behauptet.

Eine Literatur, die derart unmittelbar mit dem Leben verknüpft, derart auf Wirkung im Leben abgestellt war, konnte rasch und leicht zu festen Formen der Kultur führen. Ein weiter Umblick tut sich an dieser Stelle auf. Die Renaissance und das Zeitalter Ludwigs XIV. hatten eine Dichtung, die

unmittelbar seelenkundige Weltmenschen erzog. Ohne Zweifel setzt der Gedanke einer ästhetischen Erziehung, wie Schiller ihn vertrat und wie er ausgesprochen oder unausgesprochen in Goethes Werken und in den Schriften der Frühromantik besteht, sich menschlich noch höhere Ziele. Er war nur möglich, nachdem das 18. Jahrhundert sich befreit hatte von der übermäßigen Schätzung des höfischen Weltmanns. Aber gerade weil der Gedanke so hochgegriffen ist, läßt sich aus ihm weit schwerer eine feste Form menschlicher Bildung ableiten. Eine scharfumschriebene gesellschaftliche Kultur ergibt sich durchaus nicht leicht aus diesem Gedanken. Sie hat sich auch nur bei einzelnen Auserwählten ergeben.

Unmittelbare Wirkung auf den Weltbrauch ist indes nicht nur die Absicht der Schüler Scaligers aus dem Gebiet des französischen Klassizismus. Auch Shakespeare dichtet für den Weltmenschen, der in der Dichtung ein lebensvolleres Abbild des menschlichen Affektlebens antreffen will als in gelehrten Büchern. Ist das nicht der eigentliche Sinn der oft angeführten Worte Hamlets, daß die Bühne der Natur einen Spiegel vorhalten wolle? War es nicht auch Shakespeares Vorsatz, Seelenvorgänge geheimster Art aufzudecken, um seinen Zuschauern alle Einwirkung auf menschliche Seelen zu erleichtern, sie also in der schweren Kunst rechter Behandlung der Mitmenschen zu fördern? Darum schrieb er der Bühne vor, „to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure".

Auf ein „docere" war es auch bei Shakespeare abgesehen. Aber nicht um seiner selbst willen sollte das Wissen errungen werden. Es war der Aufklärung vorbehalten, der Dichtung an der Stelle weltmännischer Seelenkunde das bloße Wissen um die Seele, an der Stelle eines praktischen Ziels ein theoretisches zuzuweisen. Wissen um des Wissens willen trat ein für ein Wissen, das auf Beherrschung des Lebens ausging. Es war noch ein „docere", aber von Wissen, nicht von Lebenskunst. Und auch dieses „docere" fiel endlich dahin, sobald um rein ästhetischer Wirkung willen alle Absichten eines Kunstwerks abge-

lehnt worden waren, die über künstlerische Zwecke hinausgingen.

Selbstverständlich gewann die Gegenüberstellung von Seelen- und Handlungsdrama einen ganz anderen und neuen Sinn, nachdem rein ästhetische Betrachtung an die Stelle der Anschauungsweise Scaligers und seiner Gesinnungsgenossen getreten war. Nicht um besserer Beherrschung der Mitmenschen willen sollte fortan in der Tragödie Seelendarstellung getrieben werden. Seelenkunde um ihrer selbst willen, Seelenkunde wegen der ästhetischen Wirksamkeit der Darstellung seelischer Vorgänge war jetzt das Ziel. Ich will gewiß nicht bestreiten, daß schon Shakespeare oder die französischen Klassiker durch ihre Darstellung von affektvollen Seelenvorgängen auch rein ästhetische Wirkungen bei ihren Zuschauern wachgerufen haben. Aber diese Wirkungen nahmen sie nur mit, sie waren ihnen nicht Hauptabsicht. Die künstlerischen Gegensätze, an die wir heute denken, wenn von Charakter- und wenn von Handlungstragödie gesprochen wird, waren höchstwahrscheinlich von Scaliger so wenig wie von Shakespeare oder Corneille erfaßt worden. Vielleicht ist erster Ansatz zu solcher Erfassung der Versuch der „Hamburgischen Dramaturgie", mit Aristoteles für die Handlungstragödie gegen die Tragödie der rein seelischen Richtung einzutreten. Und nur die Deutung, die bei den jüngeren Zeitgenossen Lessings von Gerstenberg ab Shakespeare fand, förderte die Ansprüche der rein seelischen Tragik.

Ich muß mich hier mit diesen wenigen Andeutungen begnügen. Sie sollen nur dartun, in welchem Umfang Scaliger Anwalt der psychologischen Tragödie ist und wieweit er nicht als Gesinnungsgenosse neuerer Seelentragik in Theorie und Praxis gelten kann. Ferner glaube ich wahrscheinlich gemacht zu haben, daß von Scaligers Standpunkt ebenso Shakespeare wie die Franzosen nicht Vertreter der Handlungstragik sind, sondern der Tragik der Affekte, daß sie gemeinsam Tragik der Seele vertreten. Wir hingegen sind heute geneigt, nur Shakespeare auf die Seite zu stellen, auf der sich Scaliger befindet.

Wir tun es, weil wir unter Seelentragik etwas anderes verstehen als Scaliger.

Robert Petsch führte vor kurzem (Germanisch-Romanische Monatsschrift 7, 137 ff.) Handlungstragik auf rationalistische, Charaktertragik auf emotionalistische Haltung zurück und schrieb den Franzosen des 17. und 18. Jahrhunderts rationalistische Absichten, Shakespeare aber emotionalistische zu. Das mag an sich richtig sein. Aber doch wohl nur von unserem Blickpunkt aus. Für Theoretiker, die aus der Schule Scaligers kamen oder die Begriffe Scaligers noch nicht völlig überwunden hatten, kann dieser Gegensatz kaum gelten. Und so meine ich behaupten zu dürfen, daß John Dryden, der von Petsch an gleicher Stelle zu den Anwälten emotionalistischer Tragik gezählt wird, tatsächlich nur auf dem Boden Scaligers steht, wenn er gegen Handlungstragik eine Tragik ins Feld führt, die wahr und lebhaft die menschliche Natur abschildert und deren Leidenschaften und Launen nebst den Abwechslungen des Glücks, denen sie ausgesetzt ist, zum Vergnügen und Unterricht vorstellt. Ich halte mich gleich Petsch an den Wortlaut der Verdeutschung von Drydens „Essay of dramatic poesy" (1668), die im vierten Band von Lessings „Theatralischer Bibliothek" (1758) vorliegt.

Wie völlig Dryden mit Scaliger übereintrifft, ergibt sich aus einer Äußerung, die an anderer Stelle erscheint und gleichfalls von Petsch (S. 142) angeführt wird. Als Zweck der Tragödie wird da von Dryden bezeichnet: „to reform manners by a delightful representation of human life in great persons". Das stimmt durchaus zu den weltlichen Zwecken, die von Scaliger der Tragödie zugemessen werden, das ist durchaus im Sinn von Bacons „cultura animi" gesprochen. Genau das gleiche gilt von der Wendung Drydens (bei Petsch S. 144): „The great end of the poem is to instruct, which is performed by making pleasure the vehicle of that instruction; for poesy is an art, and all arts are made to profit."

Von unserem ästhetischen Standpunkt, auf den uns die Klassiker und die Romantiker Deutschlands gestellt haben,

lächeln wir über eine Welt, die noch immer so viel von dem „prodesse" des Kunstwerks zu melden hatte. Wir übersehen dabei freilich, wieviel die gleiche Welt meinte, wenn sie vom Nutzen der Poesie sprach. Ihr war Poesie weit mehr als uns unmittelbare Voraussetzung und bestes Lehrmittel ihrer Kulturansprüche, ihrer Ansprüche an den Menschen, der dem Menschen ins Herz blickt, um auf ihm spielen zu können wie auf einem Instrumente. Diese bedeutungsvolle Absicht kommt schon bei Scaliger zutage für jeden, der nicht schlechtweg Scaligers Abweichungen von Aristoteles wie einen völligen Mißgriff faßt. Scaliger bestimmt das Ziel der Tragödie nicht als Ästhet, sondern als Weltmensch und Lebenskünstler der Renaissance. Er sah dieses Ziel vom Standpunkt des Lebensbeherrschers.

2

Sein ästhetisches Gebaren kommt an ganz anderer Stelle heraus. Und wiederum dürfte er auch an dieser Stelle typischer Vertreter des Lebensgefühles seiner Zeit sein. So wie Scaliger nimmt der Weltmann ästhetische Fragen von Fall zu Fall. Er erweckt dann leicht den Eindruck eines Splitterrichters.

Als Beispiel für Scaligers Art, Dichter zu charakterisieren und zu beurteilen, erscheine der Abschnitt seines sechsten Buchs, „qui et hypercriticus", über Hieronymus Fracastor. Fracastor ist Vorläufer Scaligers mit seinem „Naugerius, sive de Poetica Dialogus" (1555). Er arbeitet ebenso mit Gedanken des Aristoteles wie Platons. Als Dichter gilt er dank seinem „De morbo gallico" (1529) ein für allemal für den einseitigen Vertreter einer Schule, die jeden Gegenstand dichterisch verwertbar findet, wenn anders er wirklich dichterisch behandelt wird. Was denn freilich auf eine starke Neigung zum Formalismus deutet. Ob Aristoteles das Werk noch als Dichtung gefaßt hätte, ist fraglich. Für Scaliger war entscheidend, daß es in Versen geschrieben ist.

Scaliger beginnt mit der Versicherung, an Fracastor sei – im Gegensatz zu der Mehrzahl seiner Genossen – weit mehr zu

loben als zu tadeln. Er will auch angesichts der Tatsache, daß Fracastors Gedicht von der Syphilis ein „divinum poema“ sei, dem Dichter nur da Einwände bereiten, wo er von seiner eigenen Höhe herabsteigt. Zwei Gesichtspunkte der Kritik sollen geschieden werden: Versehen sachlicher Art und Verstöße gegen die Gesetze der Dichtung.

Als sachlicher Fehler wird etwa angemerkt, daß Fracastor nur bei Menschen Lues antreffen will. Scaliger weiß von einem Hunde, der von der Syphilis ergriffen worden ist. Oder Scaliger bestreitet die Richtigkeit der Wendung: das Tageslicht war gewichen und hatte die traurigen Schatten der Nacht herangeführt. Denn nicht der scheidende Tag führe die Nacht heran, sondern durch das Schwinden des Tages steige die Nacht empor.

Weit umfangreicher ist die Reihe der Stellen, die von Scaliger aus Gründen dichterischer Art angestrichen werden. Da schlägt Scaliger mit Vorliebe für einzelne Wörter Fracastors andere vor. In dem Vers „Sic elementa modis variis se grandia vertunt“ stört ihn „grandia“. Er fragt, was ein „grande elementum“ sei und will für „grandia“ lieber „mutua“ haben. Eine ganze Kette von Einwänden begleitet die Verse:

„Aspice candentes magni qua Cancer Olympi
Excubat ante fores et brachia pandit aperta.“

Für „magni“ soll es „summi“ heißen, für „Cancer“ aber „Scorpius“; „brachia pandit aperta“ sei schwach oder müßig. Ebenso verdenkt Scaliger dem Dichter, daß er noch „arma“ sagt, wenn ein vorhergehendes „praelia“ schon hinreicht, oder „sopor“ noch einem „somnum“ nachsendet. Wenn bei Fracastor von Flüssen ganze Wälder, Felsen und Herden mitgerissen werden, fühlt Scaliger sich gestört durch den Antiklimax. Denn Herden seien in diesem Fall nach Wäldern und Felsen keine Steigerung. Eine Herde wegzutragen, bedürfe es geringerer Mühe.

Indem Scaliger Einwände und Verbesserungsvorschläge aneinanderreiht, widerfährt es ihm auch, daß er bewußt nur mit ganz subjektiven Gründen des Gefühls arbeitet und andere nicht vorzubringen hat. So kann er von dem Verse „Et faciles

ortus habet et primordia praesto“ nur sagen, er scheine ihm nicht so sehr ein Makel als eine Verrenkung. Da handelt es sich um Dinge, die Scaligers empfindliches Ohr verletzen. „Vellicat acrem auditorem“, sagt er selbst. Ihn stört aus Gründen des Wohlklangs das Nacheinander „Europam partimque“ oder „perdebat acerbo“. Aus gleichen Gründen tadelt er den Vers: „Ore animam, socias inter moribunda cadebat“. Oder er schlägt für „Ille subit magnos terrae miratus hiatus“ vor: „Ille autem vastos terrae miratur hiatus“, daneben zur Auswahl „Ille autem subiens“. Dazu bemerkt er noch: Pontanus hätte sicher geändert: „. . . subit magnos terrae et miratur“.

Alle diese Einwände erhebt Scaliger in der Überzeugung, daß er den besten Dichter seit Vergil vor sich habe. Und er versäumt auch nicht, auf das „iudicium“ Fracastors, auf dessen Geschmack, rühmend hinzuweisen. Das „iudicium“ spielt überhaupt eine wichtige Rolle in Scaligers Bemerkungen. Er spricht von dem „iudicium“ des Actius Sincerus Sannazarus und vergißt nicht anzufügen, daß dem Sannazar das „iudicium“ Scaligers zusagte. Sannazars „iudicium“ aber sucht er an der Umarbeitung der Ekloge „Galatea“ zu erweisen. Und zwar führt er zwei Änderungen ins Feld: „Aequora collustrant flammis“ für „Aequora rimantur flammis“ und „. . . plures Nesis mihi servat Echinos“ für „. . . totidem virides mihi Nesis Echinos servat adhuc“.

Scaliger schätzt die angestrebte und festgehaltene Schlichtheit der Rede Sannazars und verdenkt ihm darum, wenn er einmal eine ungewöhnliche Üppigkeit sich gönnt. So streicht er eine vierzeilige Schilderung des Zerberus auf drei Zeilen zusammen, natürlich mit Berufung auf Vergil. Sachliche Einwände bemäkeln die allzu stark aufgetragenen Farben; aber entfallen soll auch, was nichts als Klangwirkung erzielt. Um den Infinitiv am Ende des Verses zu tilgen, möchte er „Informesque domos obscuraque regna subire“ umformen zu „Informesque domos tentare obscuraque regna“; dabei läßt er die Möglichkeit offen, für „tentare“ etwas anderes einzusetzen. Und auch da versäumt er nicht, mit dem Verbesserungsvorschlag

eine Verbeugung vor Sannazars Kunst zu verbinden. Gleich darauf rühmt er ihm nach, er erwecke den Eindruck, als habe er seine Verse vom Himmel herabgeholt, führt als Beispiel einen Vers an, versäumt aber auch da nicht, einen Änderungsvorschlag hinzuzutun.

Weniger glimpflich verfährt Scaliger mit Pontanus. Er vergleicht mit Vergils Brauch, am Morgen eine Fülle von Versen hinzuschreiben und am Nachmittag „novo iudicio" diese Fülle kräftig zusammenzustreichen, die Neigung des Pontanus, bei der Durcharbeitung nur noch breiter zu werden. Er habe sich so gefallen, daß er alle seine Einfälle wert gehalten habe des Ohres der Nachwelt. Er selbst, Scaliger, hätte es vorgezogen, mit wenigem zu wirken, wenn er überhaupt darauf aus wäre, den Titel eines Poeten anzustreben.

Niedlich sind Scaligers Einwände gegen einen Vers Pontans, der den Busen schildern soll: „Nec liquido cedunt argento aut pondere plumbo". Das Silber bleibt unbeanstandet, aber das Blei wird nicht durchgelassen. Was sei häßlicher als schwer herabhängende Brüste? Ebensowenig kann er zugeben, daß auf den Busen das Wort „fluitare" (wallen, wogen) angewendet werde. Er fragt, wer wohl wünschte, daß der Busen seiner Geliebten wie Haare walle.

Nicht immer läßt sich Scaliger derart in Einzelheiten ein. Mitunter begnügt er sich, Vers auf Vers anzuführen und recht nichtssagende Worte hinzuzusetzen. So löst sich die Beurteilung des Maphaeus Vegius auf in Wendungen wie: „Illa tamen haud penitus aspernanda", „Et illa non ignobilia", „Neque illa non displicent", „Illa vero comparatio valde bona est". Dann ist weiteres „non sine ineptiis" und nur der Schluß „non ignobilis".

Diese Beispiele mögen genügen. Sie bezeichnen hinlänglich Scaligers Methode der „Hyperkritik". Die Frage liegt nah, wozu Scaliger die Poetik des Aristoteles herbeibemüht, ihre Grundsätze teils übernimmt, teils umgestaltet, wenn er als ausübender Kritiker bei solchen Einzelheiten der Diktion stehenbleibt. Freilich darf nicht übersehen werden, daß auch Aristoteles in den Abschnitten 20–22 seiner Poetik ähnlich über Einzelfragen

der Diktion spricht und an einzelnen Wendungen und ganzen Versen sich kritisch versucht. Auch wurde besonders die Verssprache des französischen Klassizismus durch die Feinhörigkeit, die derart als Richterin in Fragen der Dichtung sich betätigte, ohne Zweifel wesentlich gefördert. Der deutschen Kritik, dem deutschen Wesen überhaupt liegt solches Vorgehen ferner. Es widerspricht auch der schwungvolleren Auffassung des dichterischen Geschäfts, die im Gegensatz zu Scaliger bei den eigentlichen Lehrern des deutschen Klassizismus aus der Welt der Renaissance sich betätigt, zunächst bei Giordano Bruno.

3

Im ersten der zehn Gespräche, die von Giordano Bruno „Eroici furori" betitelt wurden – sie erschienen zu London 1585 –, steht ein scharfer Ausfall gegen die Poetik des Aristoteles.

Ganz allgemein wird geeifert gegen gewisse Regelmacher für die Poesie, die selbst Homer kaum noch als Dichter gelten lassen, Vergil, Ovid, Martial, Hesiod, Lukrez und viele andere der Regelprobe der Poetik des Aristoteles unterwerfen und unter die bloßen Versemacher versetzen. Wahre Bestien seien es. Sie bedächten nicht, daß die Regeln nur aus den Dichtungen Homers und aus anderen verwandten abgeleitet seien, und zwar zur Erläuterung eines heroischen Dichters von Homers Art dienen könnten, keineswegs aber Dichter anleiten sollten, denen andere Anlagen, Adern, Leidenschaften zuteil geworden seien, und die mit ihren eigentümlichen Gaben Gleiches, Ähnliches oder gar Größeres leisten könnten.

Homer selbst habe sich nicht nach solchen Regeln gerichtet, er sei nur die Quelle der Regeln. Sie nützten nur dem Nachahmer, nicht dem selbständigen Schöpfer. Affen einer fremden Muse, Schatten des Homer nennt Bruno die Nachahmer. Die Aufstellung von Regeln aber führt er nicht auf einen Dichter zurück, sondern auf einen geschickten Sammler. Die Poesie erwächst nach Brunos Überzeugung überhaupt nicht aus Regeln, abgesehen von unbedeutenden Nebensächlichkeiten, sondern die Regeln der Poetik sind der Poesie entnommen.

Bruno erkennt mithin den Regeln der Poetik nur das eine zu, daß sie zur Erläuterung der Dichtung dienen können, aus der sie abgeleitet sind. Anregen könnten sie nur Nachahmer.

Da aber die Regeln auf der Dichtung beruhen, müsse es auch ebensoviel Regeln geben wie Gattungen und Arten wahrer Dichter. Den wahren Dichter indes will Bruno nur am Klang und Inhalt seiner Verse erkennen. Erfreuen und erbauen oder auch erfreuen oder erbauen müßten Klang und Inhalt.

Die Regeln des Aristoteles hingegen seien für jeden, der nicht wie Homer, Hesiod, Orpheus und andere ohne Regeln zu dichten vermöge. Der also keine eigene Muse besitze, sondern lieber mit der eines anderen liebäugle.

Pedantisch sei es, diesen oder jenen bloß deshalb von der Zahl der Dichter auszuschließen, weil er nicht ähnliche Fabeln oder Gleichnisse oder ähnliche Gesangseingänge oder Einteilungen wie Homer oder Vergil anwende. Bruno nennt die Anrufung der Muse, die Verwebung einer Geschichte mit einer anderen, den Abschluß der Gesänge mit einem Epilog, die Vorankündigung. Zusammenfassend erklärt Bruno: „In der Tat geben jene Kritiker sich den Anschein, als verständen sie es, wenn ihnen nur der Einfall dazu käme, am Leitfaden ihrer Regeln wahre Dichter zu werden und ebensoweit zu gelangen, wie jene Vorbilder sich emporgeschwungen haben; und doch sind sie nichts wie armselige Würmer, die selber nichts Gutes zu schaffen vermögen, sondern nur fähig sind, die Bestrebungen und Schöpfungen anderer zu benagen, zu beschmutzen, zu verunglimpfen und die, eben weil sie sich durch eigenes Genie und eigenen Witz keinen Ruhm erwerben können, durch die Fehler und Irrtümer anderer zu glänzen suchen“ (nach L. Kuhlenbecks Übertragung 5, 29).

Dieser Angriff auf Aristoteles stammt von einem Denker, der selbst Anhänger des Aristoteles gewesen war. Der Dominikaner Bruno weilte am Anfang seiner Laufbahn in dem gleichen Kloster zu Neapel, in dem einst der Vorkämpfer des Aristoteles, Thomas von Aquino, lebte und lehrte. Tiefeindringende Kenntnis des Aristoteles ist bei Bruno noch zu spüren, nachdem er

sich längst von ihm abgewendet hatte. Es kam bald die Zeit, da Bruno in Aristoteles den Henker der anderen Philosophen haßte. Trotzdem und obwohl er zu anderen Göttern sich gewandt hatte, fehlt es in seinen bedeutendsten und bekanntesten Schriften nicht an aristotelischen Anklängen. Im Anfang des fünften Dialogs „Della causa" bestimmt er das Universum mit Worten, die mit einer Äußerung des Aristoteles fast zusammenfallen. Gilt es die Technik der Natur zu versinnlichen, so beruft er sich ausdrücklich auf Aristoteles.

Nähere Prüfung ergibt, daß die mitgeteilte Stelle der „Eroici furori" keinen Hauptgedanken der Poetik des Aristoteles trifft. Sie kämpft nur mit einer Entschiedenheit, die in ihrer Zeit auffällt, für das Recht des echten Dichters, unabhängig von den Beobachtungen, die Aristoteles an den Dichtungen Homers gemacht hat, sein Werk zu treiben. Sie ist einer der ersten kräftigen Vorstöße zugunsten der Einmaligkeit und Unvergleichlichkeit aller wirklichen Dichtung. Lange vor Young und dem Sturm und Drang vertritt sie das Recht des Originalgenies.

Die unverkennbare Erbitterung der Stelle scheint überhaupt – mehr als auf Aristoteles – auf Kritiker zu zielen, die den Namen Aristoteles dauernd im Munde führen und die mit einem aristotelischen Regelkanon tyrannisch über dichterische Werke entscheiden. Aristoteliker auf dem Feld der Poetik sind mehr gemeint als Aristoteles selbst.

An Julius Cäsar Scaligers „Poetices libri septem" kann gedacht werden. Wir wissen, wie der streitlustige Rechthaber Scaliger besonders in seinem sechsten Buch, „qui et hypercriticus", sein strenges Richterhandwerk geübt hat. Doch stimmt manches in Brunos Anklagen ganz und gar nicht zu Scaliger. Der scheidet zwar ausdrücklich den Dichter und den bloßen Versemacher, den „poeta" und den „versificator", und zwar gleich am Eingang seines Werks. Aber nie und nimmer hätte er unter die Versemacher seinen Liebling Vergil versetzt. Und wie in diesem Fall sind auch sonst die Angriffsworte Brunos zu allgemein gehalten, als daß sie bis ins letzte auf Scaliger

gehen könnten. Kaum hätte es daher Zweck, Scaligers Worte über Proömien oder Epiloge heranzuholen. Grundsätzlicher Gegensatz gegen Scaliger herrscht trotzdem bei Bruno. Scaliger erblickt den Zweck der Poesie in der Belehrung; er befindet sich da sogar im bewußten Widerspruch gegen seinen Aristoteles. Bruno spricht nur von erfreuen und erbauen. Und wenn Bruno vollends die Kritiker verhöhnt, die so tun, als könnten sie dank ihren Regeln wahre Dichter werden, so mag er an Scaligers Versuch gedacht haben, in Aristoteles einen Dichter nachzuweisen, der mindestens an Pindar heranreiche (I 44).

Wichtiger als die Frage nach dem Opfer von Brunos Angriff ist die Frage nach der ästhetischen Richtung, der er selbst sich in den „Eroici furori" anschließt. Der Name Plotin kehrt in den Gesprächen von 1585 oft genug wieder und wird hier hoch genug emporgehoben, um dieser Frage zur Antwort zu verhelfen. Es ist nicht nötig, den Neuplatonismus im allgemeinen heranzuholen. An wichtigen Stellen der Gespräche ist der Bezug auf Plotin unverkennbar.

Im dritten Gespräch des ersten Teils, an dessen Ende Plotin mehrfach genannt wird, vertritt Bruno die Lehre von der geistigen Schönheit. Wenn rein sinnliche Liebe nur der Fortpflanzung dient, so strebt heroische Liebe nach der göttlichen Schönheit, die zunächst in den Seelen widerstrahlt und von ihnen oder besser durch sie den Körpern sich mitteilt. Deshalb liebt der wohlgebildete Sinn die körperliche Schönheit nur, weil er in ihr den Ausdruck der Schönheit des Geistes entdeckt. Was am Körperlichen liebreizend erscheint, ist stets eine gewisse Geistigkeit, die wir in ihm schauen. Schönheit besteht nicht in größeren oder kleineren Massen, nicht in bestimmten Farben oder Formen, sondern in einer gewissen Harmonie und in dem Einklang der Glieder und Farben. Bruno schließt aus diesen Zusammenhängen auf eine Verwandtschaft des Geistes mit dem höheren Sinnesvermögen.

Nicht so sehr gegen Aristoteles wenden sich diese Worte als vielmehr unmittelbar gegen eine Überlieferung, die durch Thomas von Aquino aufrechterhalten worden war. Gewiß

wurzelt auch des Aquiners Begriffsbestimmung in Aristoteles, aber sie hebt besonders noch Züge des Schönen hervor, die von der Stoa, von Cicero und von deren Nachfolgern betont wurden. In der „Summa theologiae" (1, q. 39, a. 8c) und an vielen anderen Stellen seiner Schriften fordert Thomas für das Schöne: „integritas sive perfectio", denn was verkleinert sei, gilt ihm für häßlich; dann „proportio sive consonantia"; endlich „claritas", d. h. glänzende Farbe. Gegen solche Maßbestimmung des Schönen und gegen die Annahme, daß die Färbung entscheide, erklärte sich schon Plotin im ersten Absatz seines Buches über das Schöne (Enneaden I 6). Nicht daß er Symmetrie und Färbung für ganz bedeutungslos nähme. Aber in diesen Eigenheiten kann er nur dann Bedingungen des Schönen erkennen, wenn sie auf eine geistige Voraussetzung zurückgehen, wenn sie bedingt sind durch das, was er „eidos" nennt. Genau so fordert Bruno eine gewisse Geistigkeit, ein Ideales als Voraussetzung des Schönen und kann sich mit bloßen Maßen und Farben nicht begnügen.

Meine Untersuchung von „Plotins Begriff der ästhetischen Form" (oben S. 18) sucht den Sinn von Plotins „eidos" zu deuten. Wenn Plotin vom „eidos" eines Kunstwerks spricht, denkt er an die Vision des Künstlers, die im Kunstwerk zu ihrem Ausdruck kommen soll. Sie ist das Geistige und Geistgeborene, das mehr bedeutet als Maße und Farben; sie bedingt Einklang und Harmonie der künstlerischen Elemente. Bei Thomas bedeutet „proportio sive consonantia" äußere Maßverhältnisse; die Harmonie und Symmetrie, auf die nach Plotin das Kunstwerk ausgehen soll, ist etwas geistig Bedingtes, ist das Ergebnis der künstlerischen Vision.

Wie dem echten Kunstwerk schreibt Plotin auch der ästhetischen Erscheinung überhaupt dieses vereinheitlichende Geistige zu. Auch in einer schönen Menschengestalt spricht sich nach Plotin etwas Geistiges aus. Vorbedingung für körperliche Schönheit ist ihm geistige Schönheit. Bruno nimmt im dritten Gespräch durchaus diese Ansicht seines Lehrers Plotin auf.

Den Gedanken, die von Plotin in dem Buche über das Schöne, und zwar besonders an dessen Schlusse entwickelt werden, folgt Bruno im selben dritten Gespräch, wenn er dem Bilde der göttlichen Schönheit die Gottheit selbst gegenüberstellt und den Weg zeichnet, der von jenem zu dieser leitet. Mit Plotin nennt er den Schritt, der den Menschen zu Gott führt, eine Vereinigung mit dem Lichte, durch die der Mensch selbst zu Licht und somit zu Gott wird. An Bildern und Gleichnissen weidet sich der Mensch nur so lange, bis es ihm verstattet wird, die Schönheit der Gottheit selbst zu schauen. Eine Parallele sucht den Vorgang zu verdeutlichen: Wer vor einem herrlich gebauten Palast angelangt ist, begnügt sich einstweilen, das Bauwerk Teil für Teil zu betrachten. Sobald er jedoch den Herrn des Palastes erblickt, der unvergleichlich erhabener ist als alle Bildwerke seiner Umgebung, so richtet er nur noch auf ihn sein Sinnen und Schauen.

Wie bei Plotin ist auch bei Bruno die Betrachtung des Schönen nur eine Vorstufe für die Betrachtung der Gottheit. Wer das Schöne schaut, bleibt noch beim Gleichnis stehen. Wer die Gottheit schaut, ist über alles Schattenhafte und Gleichnisartige hinausgelangt.

Aber eine solche Vorbereitung für die höchste Aufgabe des Menschen ist die Betrachtung des Schönen nur dann, wenn sie nicht auf Erregung der Sinne oder Verwirrung des Geistes ruht. Nur geistgeborene Schönheit kann der Aufgabe genügen. Den Augen des Geistes aber ist es gewährt, auf irdischem Gefilde Gestalten zu entdecken, die, umschlossen von einem Kerker von Fleisch und Bein, verbunden mit Nerven, die göttliche Schönheit besser verwirklichen als irgendein anderes Bildnis oder irgendein anderes Gleichnis.

Den Weg zur Gottheit, die Ekstase, durch die nach Plotin der Mensch die höchste Schönheit zu sehen gewürdigt wird, feiert in ahnungsvoll sehnsüchtigen Worten der Schluß des vierten Gesprächs im ersten Teil. Und abermals kehren diese Hoffnungen und Wünsche wieder im ersten Gespräch des zweiten Teiles. Nur tritt an dieser Stelle deutlicher als sonst

bei Bruno und doch wieder ganz plotinisch oder höchstens in einer wirklichkeitsfreudigen Steigerung plotinischer Zugeständnisse das Recht der irdischen Schönheit hervor.

Nicht brauche man sich zu schämen und mit Anstand dürfe man dabei verweilen, wenn man von einer bloß körperlichen Schönheit gefesselt werde. Auch die sinnliche Schönheit ist ein Strahl und ein Abglanz der Form und geistigen Tätigkeit, eine Spur und ein Schatten des Geistes, und von ihr aus kann man emporsteigen zur Betrachtung und Verehrung der göttlichen Schönheit. Das Gefallen, das in mir eine Schattengestalt, eine dunkle, vergänglich wechselnde, auf der Oberfläche der körperlichen Materie sich malende Schönheit wachruft, beweist mir, um wieviel mehr mir einst das ursprünglich und uranfänglich Schöne bedeuten wird. Und so darf ich mich von irdischer Schönheit fesseln und mit süßen Banden umstricken lassen. Mein wahrer Genius wird mir nicht zürnen, wenn ich die höchste Schönheit in ihrem Abbild und Schatten verehre. Denn wie soll ich sie in ihrer Wesenheit verehren, solange ich sie in dieser Weise noch nicht begreifen kann?

Mag da immer irdischer Schönheit feuriger gehuldigt werden, als es bei Plotin je geschieht, so bewahrt Bruno doch die Haltung, die für Plotin bezeichnend ist: er huldigt der irdischen Schönheit nur, weil sie ein Abbild göttlicher Schönheit ist. Ein übersinnlich sinnlicher Freier läßt er sich von dem Sinnlichen gefangen nehmen, weil er hinter ihm etwas Übersinnliches ahnt. Die irdische Schönheit führt ihn in den Vorraum des Tempels. Wohl bleibt letztes und unerläßliches Ziel, das Heiligtum selbst zu betreten. Aber darum will er irdische Schönheit nicht fliehen. So lebt sich in Bruno der Kampf aus, den Plotin gegen die welt- und sinnlichkeitverachtende Gnosis geführt hatte.

Der Plotin, der die Gnostiker befehdete, der Plotin, auf dem hier Giordano Bruno fußt, ist im neunten Buch der zweiten Enneade zu suchen. Aber auch im achten Buch der fünften Enneade, in der Erörterung des geistigen Schönen, zeigt sich

(Kap. 2), wie weit Plotin dem Nolaner vorgedacht hat. Da fragt Plotin, woher die glänzende Schönheit der vielumstrittenen Helena stamme oder die Schönheit Aphroditens oder irgendeines anderen schönen Menschen oder Gottes. Und er antwortet: von dem „eidos". Wie das „eidos" von dem Künstler übergeht in das Kunstwerk, so gehe es vom Schöpfer über auf sein Geschöpf. Dort waltet etwas Künstlerisch-Geistiges, hier etwas Göttlich-Geistiges.

4

Ein Jahr nach dem Angriff Brunos sendet Francesco Patrizzi gegen die Poetik des Aristoteles sein Buch „Della poetica" (Ferrara 1586) in die Welt. Patrizzi ist Mitglied der Platonischen Akademie in Florenz. Er brachte seine phantastische Naturphilosophie, die im neuplatonischen Emanationssystem wurzelt, bald darauf in das System seiner „Nova de universis philosophia" (1591). Sein Panpsychismus steigert die Freude an der Natur, die durch Plotins Lehre durchschimmert, mit ausdrücklichem Bezug auf Plotins Ästhetik. Wie bei Bruno wird alles Gewicht auf den Gegensatz gelegt, der zwischen Plotin und der Gnosis besteht. Und so wird auch dieser Neuplatoniker wirklichkeitsfreudiger als sein Lehrer Plotin. Doch auch Patrizzi arbeitet nur mit dem plotinischen Gedanken von der Gottheit, die der Materie ihr Licht spendet und durch die Materie hindurchleuchtet.

Die Schrift zur Poetik bekämpft die aristotelische Lehre von der Nachahmung. In keiner ihrer verschiedenen Bedeutungen mache die Nachahmung das Wesen der Poesie aus. Die Schrift zerfällt in zwei Teile. Der geschichtliche Teil wirkt wie eine Durchführung des Gedankens der „Eroici furori", daß nicht aus einem oder aus wenigen verwandten Werken der Poesie das Wesen der Dichtung abgeleitet werden dürfe, sondern daß auf alle Dichtung angewendet werden müsse, was von Aristoteles nur für Homer getan worden sei. Patrizzi wagt eine allseitigere Betrachtung und möchte die Normen der einzelnen

dichterischen Formen aus der gesamten Geschichte der Dichtung ableiten.

Bis ins einzelne setzt Patrizzi sich mit Aristoteles auseinander und sucht ihn zu widerlegen. Hatte Aristoteles im Verse nicht eine entscheidende Eigenheit der Poesie erkannt, so vertritt Patrizzi den Standpunkt, ohne Vers sei Dichtung nicht zu schaffen. Wenn er an die Behauptung des Aristoteles herangeht, verglichen mit Homer sei Empedokles trotz all seinen Versen eher Naturforscher als Dichter, bleiben seine Einwände angesichts der vorsichtigen Ausdrucksweise des Stagiriten wesentlich nur Wortstreit. Aber auch der Aristoteliker Scaliger hatte sich gegen die Lehre seines Führers und Meisters gekehrt, der Vers mache nicht die Poesie. Brinkschulte nimmt überdies an (S. 68 f.), daß Scaliger Werke in ungebundener Rede nie zur Poesie gerechnet hätte.

Der erbitterte Gegner des Aristoteles berührt sich also enge mit dem Poetiker, dessen Werk als starkes Zeugnis des Aristotelismus gilt. Borinski erkennt in Patrizzis Vorgehen (S. 241) den „antiperipatetischen Gegenschlag gegen die erneute Inthronisation des Aristoteles in der Gegenreformation". Patrizzi hätte sich ohne weiteres auf den Aristoteliker Scaliger berufen können, als er diesen Gegenschlag führte.

Die nahe Verwandtschaft Scaligers und Patrizzis gibt zu denken. Sie beweist, wie wenig es frommt, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch von einem Kampf des Aristotelismus mit dem Platonismus zu reden, wenn ästhetische Fragen in Betracht kommen.

Der Aristoteles der Poetik ist nicht der Aristoteles der Scholastik. Gegen den Aristoteles der Poetik ruft Bruno nicht Platon, sondern Plotin auf. Mag die Renaissance auch sonst in Platon zu viel Neuplatonisches hineingedeutet und es dem 19. Jahrhundert überlassen haben, Platons Begriff „Idee" von allen plotinischen Zusätzen zu reinigen, so ist doch sicher, daß eine ästhetische Betrachtungsweise, die sich gegen Aristoteles wendet, am Ende des 16. Jahrhunderts nur bei Plotin wirkungsvolle Waffen finden konnte.

Auch Patrizzi knüpft an Plotin an. Tatsächlich bestreitet er Einzelheiten von Aristoteles' Poetik, die auch von einem Aristoteliker, wie Scaliger einer war, bekämpft wurden.

Den wahren Gegensatz zu Scaliger bedeutet Bruno. Wie Scaliger die ästhetischen Anschauungen des französischen, so kündigt Bruno die Überzeugungen des deutschen Klassizismus an, und zwar Goethes und Schillers, endlich aber auch der Romantik. Da scheiden sich zwei Welten voneinander: auf der einen Seite gilt es Glanz und Wirksamkeit der Sprache des Dichterwerks, auf der anderen erscheint wichtiger als alle äußere Gestaltung das innere künstlerische Erlebnis, die Vision des Dichters. Dort sollen lebenskundige Weltmenschen erzogen, hier möchte man dem Kunstwerk um seiner selbst willen gerecht werden. Bruno und die Deutschen stehen auf der Seite Plotins. Ob Aristoteles in gleichem Ausmaß verantwortlich gemacht werden kann für Scaligers Wünsche und für das Verhalten der französischen Klassiker, bleibt mir zweifelhaft. Bruno bekämpft zuweilen Thomas von Aquino mehr als den Stagiriten. Aus Scaliger spricht vollends das Bedürfnis nach Herrschen und Macht, das auch seinem Zeitgenossen Bacon eingeboren ist: die Grundstimmung des Zeitalters höfischer Kultur, die Vorbedingung des siècle de Louis XIV.

DIE KÜNSTLERISCHE FORM DES JUNGEN GOETHE UND DER DEUTSCHEN ROMANTIK

1918

I

An Shakespeare bildeten sich Dichtung und Theorie der deutschen Romantik. Ihm fühlte sie sich am nächsten verwandt. Ihm eiferte sie unentwegt nach. Es läge nahe, auch der Romantik den Formwillen des Barocks zuzuschreiben, der doch auch Shakespeares Formwille war. Wirklich konnte Fritz Strich beobachten, daß wichtige Züge der deutschen Barocklyrik des siebzehnten Jahrhunderts in der Romantik wiederkehren und inzwischen nur bei einem Dichter von ausgesprochener romantischer Richtung, wie es Wilhelm Heinse war, anzutreffen sind. In engem Zusammenhang mit der Lyrik, aber auch mit dem Drama des siebzehnten Jahrhunderts stehen Arnim und Brentano. In ihrem „Wunderhorn" erklingen vielfach die Barocktöne besonders der katholischen Lyrik der Barockzeit.

Fragt man die Romantik selbst, wo sie ihre Stelle innerhalb der gegensätzlichen Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks suchte, so deutet ihre Antwort gleichfalls nach der Richtung der Barockkategorien Heinrich Wölfflins. In meiner Arbeit über „Wechselseitige Erhellung der Künste" versuchte ich nachzuweisen, wieviel von Wölfflins Begriffspaaren schon bei Wilhelm Schlegel anzutreffen ist. Schlegel stützte sich auf die Beobachtung des Holländers Franz Hemsterhuis, daß die Maler der Griechen zu sehr Bildhauer, die Bildhauer neuerer Zeit zu sehr Maler seien. Schlegel erweiterte die Beobachtung zu der Annahme, daß alle antike Kunst zur Plastik, alle moderne, d. h. romantische zur Malerei neige. Den Gegensatz antiker plastischer und romantischer pittoresker Kunst entwickelte Schlegel mit Begriffen, die zum Teil sogar wörtlich mit Wölfflins Kategorien übereinstimmen. Die Folgerung liegt ungemein nahe, den Formwillen der deutschen Romantik dort zu suchen,

wo Wölfflins Barockreihe steht mit ihrer ausgesprochenen Neigung, die Welt ins Malerische umzusetzen.

Goethes „Iphigenie" gehört, gleich dem französischen Klassizismus, der Kategorienreihe der Hochrenaissance an. Deutsche Romantik geht andere Wege. Sie kehrt sich auch ab von Schillers „Maria Stuart", die an gleicher Stelle sich befindet. Sie preist dafür Schillers „Wilhelm Tell", der mit Bewußtsein von antikisierender Technik zu Shakespeare sich wendet. Alles das könnte nur die Annahme erhärten, daß die deutsche Romantik mit dem Barock ihre Formabsichten teilt, daß romantische Formung am sichersten mit Wölfflins Barockkategorien zu erfassen sei.[1]

Allein ein starkes Bedenken hindert mich, diesen Schluß zu ziehen. Ohne Zweifel kommen einzelne Romantiker wie Brentano oder Zacharias Werner oder E. T. A. Hoffmann der Grundstimmung des Barocks sehr nahe. Doch zwischen Romantik und Barock tut sich im wesentlichen ein Gegensatz des Eindrucks auf. Barock betont weit mehr die Absicht, etwas Wuchtiges in die Form zu legen. Die Form des Barocks macht sich darum weit eindringlicher fühlbar als die Form der Romantik. Sie verrät eine tiefere innere Aufwühlung. Sie gewinnt etwas Lastendes, Gespanntes, fast Drückendes, ja Bedrückendes.

Das gilt gewiß nicht von allen Erscheinungen, die innerhalb von Wölfflins Barockgruppe anzutreffen sind, aber von vielen. Ich möchte hier nicht länger bei einem Vorwurf verweilen, der sich gegen Wölfflin erheben läßt: daß er innerhalb seiner Barockgruppe nicht schärfer zwischen einem wuchtigern, stärker betonten Barock und einem minder wuchtigen, von geringerem Schwung getragenen Barock scheidet. Daß er den Gegensatz zwischen der Art von Rubens und der Richtung Rembrandts nicht fühlbarer macht. Ohne Zweifel weist Rembrandt viele Züge von Wölfflins Barockkategorien. Allein er weicht dem Überlasteten von Rubens' Barock aus. Ähnlich verhält es sich mit deutscher Romantik. Die romantische Bewertung bildender Kunst hat für Rubens wenig übrig,

weil Romantik das Wuchtige meidet. Gewiß treffen viele von Wölfflins Barockkategorien auch auf die deutsche Romantik zu. Sie liebt das Malerische, das Atektonische; sie verzichtet auf volle Klarheit, sie läßt gern um eines einzigen Zuges willen das Übrige im Schatten stehen. All das ist auch rembrandtisch. Und so weit ist auch deutsche Romantik an die Seite des Barocks zu stellen. Ein entscheidender Unterschied bleibt dennoch bestehen.

Diesen Unterschied zu erfassen, lasse ich mich gern von Georg Simmels Buch über Rembrandt belehren. Das Werk mag manchen enttäuscht haben, der in ihm ein lebendiges Abbild der Eindrücke von Rembrandts einzelnen Schöpfungen suchte. Desto mehr spendet es dem Forscher, der wissen möchte, wieweit Kunst überhaupt ins Begriffliche sich umsetzen läßt. Vor allem indes sagt es Bedeutsames über die Eigenheiten Rembrandts, die sein Schaffen von dem fühlbarer geformten Gestalten anderer Künstler trennen.[2]

Simmel beruft sich auf eine triftige Beobachtung. Geht ein italienischer Arbeiter allein über Feld und singt er dazu ein Lied, so ist es, als wendete er sich an Zuhörer und als stünde er auf einem Podium. In gleicher Lage singt der deutsche, gleichgültig wie es klingt, im vollen Wortsinn nur „für sich". Die Mittelmeervölker haben immer den Zuschauer im Auge. Simmel nennt diesen ideellen Zuschauer das ausschlaggebende Moment des klassischen Stils. Rembrandts Menschen hingegen dächten niemals an den Zuschauer und deshalb auch nicht an sich selbst. Ein Mensch, der sich andern gegenüber darstellen will, gibt sich als Träger einer Leistung, als Vertreter einer Idee, eines irgendwie Allgemeineren. So stellen in Platons Idealismus die Einzeldinge etwas Allgemeines dar, sie sind nicht einfach sie selbst. Daher komme der Hauch von Schauspielertum im Griechischen überhaupt und besonders in der Dialogform der Schriften Platons.

Notwendige Folge ist, daß in klassischer Kunst der Mensch seine persönlichen Züge aufgibt und zu einem Typus wird. Rembrandt legt alles auf Individualität an.

Gleichwie in klassischer Kunst sich eine Entpersönlichung vollzieht, so hat sie auch ein anderes Verhältnis zum Leben als Rembrandt. Im klassischen Porträt steigert sich das Leben zu einem Phänomen, das eine ideelle Eigenexistenz gewinnt. Sie wird nach den Bestimmungen der linearen, koloristischen, räumlichen Deutlichkeit vorgetragen. Das Phänomen wird aus dem Lebensprozeß abstrahiert, der es erzeugte. Phänomen und Lebensprozeß verhalten sich dann ähnlich wie abstrakte Begriffe und Einzeldinge. Zwischen abstrakten Begriffen tun sich logische Beziehungen auf, die verschieden sind von den Beziehungen, durch die sich die ihnen zugrunde liegenden Einzeldinge miteinander in Wirklichkeit verknüpfen. Hier ruhen die Voraussetzungen klassischer Form. Rembrandts Form hingegen wird nicht bestimmt von ideellen Beziehungen, sondern das von innen treibende Leben ist in dem Augenblick erlauscht, in dem es in seine Oberfläche hineinwächst.

In der Klassik scheint das Leben nur den Zweck zu haben, daß es die Form hervorbringe. Dann aber tritt es von der Form zurück und überläßt sie ihrem selbstseligen Spiel. Bei Rembrandt ist die Form nur der jeweilige Augenblick des Lebens.

Individualität und Leben trennen Rembrandts Kunst von der Klassik. Die Form scheidet sich bei ihm nicht von der Seinstotalität. Es kommt nicht über einen gegebenen Stoff, der mehr oder weniger willig ist, die Form. Vielmehr erwächst für Rembrandt die Form in unmittelbarer Einheit mit Leben und Individualität.

Simmel meint in Rembrandt einen ausgesprochenen Vertreter germanischen Geistes feststellen zu dürfen. In der germanischen Form, die auf Individualität und Leben ausgeht, erkennt Simmel die Ursache der Erscheinung, daß germanische Art und Kunst für andere etwas Unförmiges, ja Stilloses hat. Stil ist etwas formal Allgemeines, das der realen Einzelheit das Gesetz ihrer Erscheinung auferlegt. Aus dem gleichen Grunde ist nach Simmel germanisches Wesen dem Außenstehenden wenig begreiflich. Denn allgemeine Formen des Tuns und

Bildens erleichtern das Eindringen in die Gebilde, während der rembrandtisch-germanische Individualitätssinn eine allgemeingültige Form ablehnt. Rembrandt, aber auch Shakespeare wirken daher auf klassizistische Zeiten wie Barbaren. Dem germanischen Geiste fehlen die allgemeinen Formen, die wie eine Brücke zur einzelnen Realität hinführen; das Germanische ist darum einsam und schwer zugängig, es kann wie Ungeschicklichkeit und Formlosigkeit erscheinen.

Unleugbar gräbt Simmel tief und deckt er entscheidende Züge deutscher Form auf. Das durchaus Unschauspielermäßige von Rembrandts Bildnissen findet bei Simmel nicht nur scharfe Umschreibung, auch ausgiebige Erklärung. Als ich jüngst vor dem Bildnis des Bürgermeisters Six stand, mußte ich Simmels Ausführungen völlig zustimmen. In Six ist keine Spur von Pose, von dem Wunsch, sich in Szene zu setzen, seine Erscheinung für die Nachwelt zurechtzurücken. Ein beliebiges Bildnis von van Dycks Hand kann als Gegenbeleg dienen. Fraglich mag es bleiben, ob Rembrandt individuelles Leben jederzeit so ungebrochen und so durch keine gewollte Gebärde bestimmt wiedergibt. Simmel spricht ausdrücklich nur von den Bildnissen Rembrandts. Die sogenannte „Nachtwache“ hat in der Menge ihrer Gestalten einige wenige, die sich in eine posenhafte Stellung legen, vielmehr hineinsteigern. Rembrandt mag, um gegensätzliche Menschen zu charakterisieren, neben die durchaus ungewollte Haltung der Gestalten des mittleren Vordergrunds ein paar andersgeartete gestellt haben, weil seinem Zeitalter Menschen mit Schauspielerpose geläufig waren. So konnte ihn sein Brauch, individuelles Leben auf die Leinwand zu bannen, auch innerhalb seiner Bildnisse zuweilen nahe an Pose heranleiten. Es galt dann Menschen wiederzugeben, denen Pose eigen war.

Schauspielermäßige Pose ist ein Grundzug der Barockzeit. Gerade durch die Züge, die von Simmel an Rembrandt aufgedeckt werden, rückt Rembrandt vom eigentlichen Barock ab, nicht nur von der Klassik. Unzweifelhaft gibt sich das Schauspielermäßige in der Antike ganz anders als im sieb-

zehnten Jahrhundert. Anders auch bei Raffael als bei Velasquez, anders bei Tizian als bei Rubens. Doch alle diese Künstler der Hochrenaissance wie des Barocks erstreben eine viel betontere Form als Rembrandt. Ihre Gegensätze ergeben sich aus Wölfflins Kategorientafel; der Gegensatz, den sie zu Rembrandt darstellen, kommt bei Wölfflin zu wenig zu seinem Recht. Simmel spendet, was bei Wölfflin fehlt. Denn wenn er an den Stellen, die ich soeben wiedergab, nur von Klassik redet, so sagt er im weiteren Verlauf seines Buches genug über das gewollt Schauspielermäßige des Barocks.

Nicht sei verschwiegen, daß kunstgeschichtliche Forscher in Rembrandts Werken Züge finden, die der Deutung Simmels widersprechen. Ich wage da nicht zu entscheiden. Mag indes Simmel nicht bis ins letzte recht haben, soweit er das Wesen Rembrandts bestimmt, die Züge künstlerischen Ausdrucks, die er feststellt, bleiben mir, auch losgelöst von Rembrandt, wichtig. Denn was er als das Bezeichnende von Rembrandts Form und zugleich als den Grundzug des Germanischen faßt, gehört vor allem der deutschen Romantik an. Der Formwille der deutschen Romantik ist urverwandt mit der Form, die von Simmel für Rembrandt wie für das Germanische in Anspruch genommen wird.

Gegen Simmel muß ich selbst behaupten, daß die Form, deren Wesen er festlegt, sich nicht völlig mit der germanischen Form deckt, die von Worringer als Gotik bezeichnet wird. Aber auch nicht mit der Form Shakespeares. Worringers Gotik ist barockhafter und wird von Worringer selbst ausdrücklich mit Barock verknüpft. Shakespeare hat nicht bloß im Sinn Wölfflins Barockeigenheiten, er ist zuweilen sogar der schauspielerischen Haltung des Barocks mit Willen nicht ausgewichen. Wichtige Unterschiede zwischen Shakespeare und der deutschen Romantik werden hier noch anzuführen sein. Was ich, von Simmel angeregt, deutsche Form nennen möchte, ist von Germanischem wie von Shakespeare scharf zu scheiden, wenn der Formwille der deutschen Romantik genau erfaßt werden soll.

Doch nicht erst die deutsche Romantik wird sich dieses Formwillens bewußt und erhebt ihn zum schlechtweg deutschen Formwillen. Sondern schon dem jungen Goethe geht das alles auf. Durch Goethe wird der Sturm und Drang der Wegebahner der Romantik auch auf diesem Gebiet.

2

Auf Individualität ist Rembrandts Form gerichtet. Die Führer des Sturm und Drangs Hamann und Herder sind dem Wert des Individuellen gerechter geworden als irgendwelche ihrer Vorgänger. Sie sind die grundsätzlichen Bekämpfer des Allgemeinen, das sich dem Persönlichen aufdrängt. Hamann ist überhaupt das sprechendste Beispiel für den deutschen Individualismus, der durch starke Betonung des Persönlichen und durch Ablehnung aller verknüpfenden allgemeinen Formen schwer zugängig wirkt. Von Hamann und Herder übernahm der Romantiker Schleiermacher die Heilslehre der Persönlichkeit und ihres eigenen Rechts. Er steigerte und läuterte sie zu seiner Sittlichkeitslehre, die dem eigenen Gesetz der Persönlichkeit freien Spielraum gewährt.

Inzwischen hatte der junge Goethe ausdrücklich gegen alle äußere allgemeine Form der Dichtung Einspruch erhoben und den Begriff einer „inneren Form" aufgestellt. Goethes Äußerung, die im Jahre 1775 hervortrat, nahm einen Begriff auf, der uralt ist, gab ihm indes eine Deutung, die genau auf das gleiche Ziel hinaus will wie – nach Simmels Darlegung – die Kunst Rembrandts. Simmels ungemein glückliches Wort, daß Rembrandt das von innen treibende Leben in dem Augenblick erlausche, da es in seine Oberfläche hineinwachse, entspricht durchaus den Vorstellungen, die sich für Goethe mit dem Einspruch gegen allgemeine äußere Form und mit der Forderung innerer Form verbanden. Goethe nimmt wie Rembrandt für das Kunstwerk in Anspruch, daß es seine persönliche Eigenheit auch in der Gestaltung seiner Form betätigt.

Vor längerer Zeit versuchte ich den Nachweis, Shaftesbury habe die Voraussetzungen von Goethes Begriff einer inneren

Form geliefert. Bei Shaftesbury nimmt die „inward form“ eine wichtige Stellung ein, auch in der Betrachtung künstlerischer Erscheinungen. Sie gewinnt bei ihm dank den sittlich bestimmten Neigungen seiner Zeit einen Inhalt, der etwas von einer sittlichen Forderung in sich trägt. Es klingt, als wolle er nur Menschen, deren sittliches Verhalten seinen höchsten Ansprüchen genügt, zum Gegenstand künstlerischer Darstellung erheben. Im Hintergrund steht die Überzeugung, die auch für Goethe wichtig ist: künstlerische Gestaltung hat ein Innerliches, der Seele Eigenes zu verwirklichen, nicht äußern Bedingungen sich allein unterzuordnen. Es ist der Standpunkt Rembrandts.

Shaftesbury hat den Begriff der innern Form nicht erfunden. Lange vor ihm nahm dieser Begriff schon einen Inhalt an, der noch viel näher zusammentrifft mit dem Inhalt von Goethes Begriff.

Ich habe den Namen des Mannes zu nennen, der jederzeit beteiligt war, wenn deutsches Wesen sich seiner selbst bewußt werden wollte. Schier wunderbar mag es scheinen, daß der Spätzeit des Griechentums ein Denker geschenkt wurde, der in vollem Gegensatz zu klassischem Griechentum dem Deutschen derart vorfühlte wie Plotin. Plotin und der Neuplatonismus halfen überhaupt die Weltanschauung des christlichen Mittelalters bilden. Ganz besonders aber ersteht neuplatonisches Lebensgefühl wieder in der deutschen Mystik. Als dann im 17. Jahrhundert unter dem Druck einer schweren Zeit der Deutsche sich seiner Wesenheit besann und aus diesem Vorgang der Pietismus erwuchs, erwachte zu neuem Leben, was in der deutschen Mystik einst bestanden hatte. Vom Pietismus indes geht es in gerader Linie aufwärts zum deutschen Klassizismus. Pietismus ist in Klopstock tätig, aber auch in Hamann. Der starke Zusatz, der dem deutschen Klassizismus durch den Pietismus geboten wurde, gibt dem deutschen Klassizismus die entscheidenden Züge, die ihn von den klassischen Zeiten anderer Völker trennen.

Plotin sagte dem Formbegriff des griechischen Klassizismus ab. Er verwarf in seinem Buche über das Schöne die Ansicht,

daß Schönheit auf Maßverhältnissen und auf Farbenwirkungen allein beruhe. Ihm galt als wichtigste Voraussetzung des Schönen etwas Innerliches, das „endon eidos". Nur wenn in der äußern Erscheinung dieses „endon eidos" sich fühlbar mache, wenn es durch sie hindurchleuchte, wenn sie von dem „endon eidos" bedingt und beherrscht sei, dürfe von Schönheit geredet werden. Der griechische Klassizismus hatte in der Wohlbemessenheit, im Ebenmaß die selbstverständliche Voraussetzung alles Schönen erblickt. Plotin legte das Hauptgewicht auf eine innere Bedingung, die gewiß auch in den Meisterwerken griechischer Kunst besteht, indes vor Plotin noch nicht zu gleich unbedingter Bewertung gekommen und gleich entschieden gegen die Geltung äußerer Form ausgespielt worden war.

Plotin ist mithin der eigentliche und der älteste Gewährsmann einer Formbestimmung, die nicht auf ein Allgemeines zielt, sondern dem inneren Gesetz des Kunstwerks Raum schaffen möchte. Wohl zählt er auch schlechtweg zu den Gegnern einer Form, die auf wohlbemessene Symmetrie, also auf strenge Tektonik ausgeht. Er ist also auch Anwalt der Barockkategorien Wölfflins. Er ist in noch viel augenfälligerer Weise Vertreter des Formwillens, den an Rembrandt und an den Germanen überhaupt Simmel aufzeigt. Ihm ist die Verwirklichung einer inneren Form (so darf Plotins „endon eidos" billigerweise übertragen werden) weit wichtiger als die Bewältigung allgemeiner Formgesetze.

Und noch in einem andern trifft er völlig mit deutschem Formwillen überein. Er ist überzeugt, daß das Innerliche, das zum Ausdruck gelangen soll, niemals zu ganzem und unbeeinträchtigtem Ausdruck gelangen kann. Was der Künstler in sich trägt, was in seinem Geiste besteht, gibt auf dem Wege zur kunstmäßigen Veräußerlichung immer viel auf. An das „endon eidos" des Künstlers reicht seine künstlerische Leistung nicht heran. In diesem Zusammenhang wird Plotins „endon eidos" zu einer künstlerischen Vision, die hoch über allen künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten liegt. Echtdeutschem Empfinden entspricht das. Der Deutsche versäumt leicht, der

Gestaltung ihre höchsten Möglichkeiten abzugewinnen, weil er überzeugt ist, daß sie doch niemals an das Innerliche, das zum Ausdruck gelangen will, heranreichen könne, daß die künstlerische Vision sich mit den Mitteln äußeren Gestaltens nicht völlig ausschöpfen lasse. Dieser Glaube zählt ja zu den wichtigsten Voraussetzungen der immer sich steigernden und doch nie befriedigten Wiederholung, in der nach Wilhelm Worringer das Wesen des Gotischen sich kundgibt.[3]

Als Goethe die innere Form gegen die äußere ausspielte, lenkte er in Plotins Bahnen ein und deckte zugleich eine Grundabsicht deutschen Formgefühls auf. Er betrat damit den Weg zu einer Ästhetik der innerlichen Gesetzmäßigkeit des Kunstwerks. Gemeinsam mit Herder baute er diese Ästhetik aus, die dem Kunstwerk die Rechte eines Organismus von eigener Gesetzlichkeit zubilligte. So wenig ein Baum sich äußern Regeln der Form unterordnen kann, ohne zu leiden, so wenig kann ein Kunstwerk gleiches ertragen. Das ist der Grundgedanke solcher Betrachtungsweise. Goethes und Herders Kunst- und Naturforschung gingen den Weg zur Ergründung der organischen Notwendigkeiten weiter. Als Goethe von Italien heimkam, war seine organische Ästhetik in allem Wesentlichen abgeschlossen.

Goethes Kunstanschauung beruht auf einer Selbstbesinnung des deutschen Geistes. Sie erkannte die eigentlichen Absichten deutschen Formwillens. Mit Rembrandt verwarf sie das Allgemeine, das dem Individuellen Gesetze vorschreiben möchte. Eine überindividuelle Form konnte deutschem Fühlen auf der Höhe der Entwicklung deutscher Dichtung nicht genügen. Mit Simmel zu reden: die Form sollte nur die Oberfläche eines innerlich treibenden Lebens sein. Die äußere Gestaltung war einzig von einem inneren Gesetz abhängig gemacht.

Goethes Sturm- und Dranggenossen waren mit ihm nur zum Teil einig in der Absicht, dichterische Formung ausschließlich solchem deutschen Formwillen zu unterwerfen. Im Kreise des Sturm und Drangs wirkten Persönlichkeiten, die in sich die stärkere Spannung des Barocks trugen. Ihnen lag es nahe,

sich in Szene zu setzen, die Haltung und die Gebärden des übermächtig Wuchtigen anzunehmen. Friedrich Maximilian Klinger entbehrt aus diesem Grunde das Selbstverständliche von Goethes Kunst, ihm fehlte, was selbst an den kraftvollsten Ausbrüchen des jungen Goethe als Anmut empfunden wurde und empfunden wird: der Verzicht auf fühlbares Unterstreichen, auf Gewaltmittel, die den Menschen zum Vertreter einer Rolle stempeln. Heinse fühlte sich vollends zu Rubens hingezogen; ihm entsprach dessen Zug zur Überladung. Endlich war es für Schiller ganz selbstverständlich, sich in eine gewaltsame Pose zu werfen. Das Groteske seiner ersten Lyrik verrät diese Neigung am unzweideutigsten. Auf dem Wege von den „Räubern" zum „Demetrius" gab Schiller viel von dieser Haltung auf, aber nicht alles. Es blieb eine starke Verwandtschaft bestehen mit den stolzen Gebärden des französischen Klassizismus. Weit verwandter mit Goethe war Lenz. Ihm konnte etwas von Goethes Anmut von Anfang an nachgerühmt werden.

Goethe selbst hatte indes einen Tropfen antiken Blutes in seinen Adern. Das Wuchtige des Barocks lockte ihn nicht, doch verzichtete er auch nicht auf alle Wünsche antiker klassischer Form. Ist es nicht merkwürdig, daß Goethe in demselben Augenblick, in dem er innere gegen äußere Form ausspielte, auch noch den wichtigen Schritt weitertat, den Gegensatz der Dichtungsgattungen auf innere Gründe zurückzuführen? Strenggenommen ist jeder Versuch, zwischen Epik, Dramatik und Lyrik Grenzen zu ziehen, Zugeständnis an einen Formwillen, der das Individuelle einem Allgemeineren aufopfert. Epos, Drama und lyrisches Gedicht, gefaßt als gegensätzliche Formmöglichkeiten, sind Leistungen im Sinn überindividueller Form. Goethe aber wollte, als er den Begriff einer innern Form verfocht, auch noch im Stoffe innere Bedingungen aufdecken, die ihn entweder zu epischer oder zu dramatischer Behandlung bestimmen. Er vertrat die Überzeugung, daß nicht jeder Stoff ebenso zu epischer wie zu dramatischer Formung tauge. Das ging weit hinaus über Plotins Anschauung vom „endon eidos", es schlug die Brücke von dem

Formbegriff innerlicher Gesetzlichkeit zu dem Formbegriff überindividueller Gestaltung eines Allgemeinen.

Dann aber ging in Italien Goethes Überzeugung auf, daß innere Gesetzlichkeit, daß Formung im Sinn des Organisch-Notwendigen nirgend so unbedingt herrsche wie in den Kunstwerken der griechischen Antike, zunächst in griechischer Plastik. Er übersah das Schauspielerhafte, das von Simmel an den gleichen Kunstleistungen empfunden und festgestellt wird. Darum näherte sich auf lange Zeit Goethes eigenes Schaffen antiker Kunst und gab wesentliche Eigenheiten des rembrandtschen Individualismus auf. Seitdem Goethe sich zur Aufgabe gestellt hatte, nicht Individuen, sondern Typen künstlerisch zu gestalten, galt auch ihm das Ideal des Allgemeinen, wurden seine Menschen Träger von etwas Überpersönlichem.

Die Kunstanschauungen, die aus Italien Goethe heimbrachte, fanden eine überraschend schnelle Verbreitung. Die Kalliasbriefe, die von Schiller an Körner gesandt wurden, wurzeln in Goethes organischer Ästhetik. Wenn Schiller für die Autonomie und gegen die Heteronomie des Kunstwerks sich einsetzte, lieh er der Vorstellung von der inneren Gesetzlichkeit der Form nur neue Worte. Mit einer sittlich gedachten Kategorie Kants umschrieb er die Autonomie des Kunstwerks durch die Formel: Freiheit in der Erscheinung. Er war nahe daran, mit Goethe die höchste Leistung des organischen Formbegriffs in der Antike aufzusuchen. Doch in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ gewann er den Mut, das eigene Recht des nichtantiken Dichters zu verfechten. Wohl ging die Scheidung, die er versuchte, nicht auf Gegenüberstellung antiker und deutscher Form aus. Allein als er in dem sentimentalischen Dichter die höhere geistige Bedingtheit feststellte, deutete auch er auf Formmöglichkeiten hin, die ihr Gesetz aus einem Innerlichen und Persönlichen, nicht aus einem Allgemeingültigen holten.

Die Frühromantik wurde durch Schillers Abhandlung bestärkt, das Recht nichtantiker Formung zu vertreten. Friedrich Schlegel hatte eben noch ganz goethisch das Organisch-Not-

wendige antiker Kunst gepriesen. Schiller veranlaßte ihn, alsbald weiterzugehen zu immer unbedingterer Anerkennung modernen Formgefühls. Noch war Schlegel nicht bei bewußter Erfassung deutschen Formwillens angelangt. Auch ihm mußte Wackenroder verraten, daß, was er suchte, in alter deutscher Kunst sich vorbereitet habe. Doch Goethes organische Ästhetik baute er sofort aus. Er schuf in seiner Lehre, daß dem Kunstwerk ein Mittelpunkt innewohnen müsse, von dem aus die äußere Formung sich bestimme, in seiner Zentrumslehre, die romantische Gestalt einer Ästhetik, die ausschließlich auf innere Bedingungen die Form des Kunstwerks gründet. Das Wesen deutscher Form zu erfassen, war diese Lehre gut geeignet. Sie bewährte sich auch überall da, wo deutschem Formwillen sein Geheimnis abgefragt wurde. Und das geschah immer folgerichtiger, je mehr die Romantik auf Wiedererwekkung echten deutschen Wesens ausging.

Die deutsche Romantik verwirklichte die Absichten deutschen Formgefühls in vielen ihrer Schöpfungen. Wohl gab mancher Romantiker überindividuelle Form so willig auf, daß auch noch die Grenzscheidung zwischen den Dichtungsgattungen, also selbst die Bedingung dahinfiel, die der junge Goethe aus der Welt überindividueller Formung übernommen hatte. Doch die großen Könner der Romantik, etwa Heinrich von Kleist, ordneten sich wesentlichen Forderungen überindividueller Gestaltung unter. Andere Romantiker, die dem deutschen Formgefühl treuer blieben, Tieck oder Arnim, gelangten nur selten zu überzeugender Gestaltung im Sinn deutscher Form.

Die romantische organische Ästhetik barg in sich die gleichen Gefahren wie die romantische organische Ethik. Schleiermacher hatte die Sittlichkeit, die ihre Gesetze aus der Persönlichkeit schöpfte und im Widerspruch zu Kant ein überpersönliches Sittengesetz ablehnte, im höchsten Sinn gefaßt. Die Romantiker, die im Leben sich von Schleiermachers Sittengedanken leiten ließen, litten vielfach Schiffbruch. Im Leben wie im Dichten fiel es den Romantikern unsäglich schwer, das innere Gesetz richtig zu erkennen, aus dem dort eine geschlossene

Persönlichkeit mit folgerichtiger Lebensführung, hier ein geschlossenes Kunstwerk von überzeugender innerlicher Notwendigkeit ersteht. Die Meisterschaft, mit der die Kunstwerke Rembrandts den Gedanken individueller Formung bewältigen, war den Romantikern nicht oder nur zum geringsten Teile gegeben. Trotzdem bleibt ihnen der Ruhm, daß sie besser und fester den Gedanken deutscher unschauspielerhafter Form erfaßten als sogar Goethe, mindestens als der klassische Goethe. Aber bekanntlich folgte bei Goethe auf strengsten Klassizismus eine Wendung zum Romantischen. Er lenkte zurück zu Bräuchen seiner Jugend.

3

Der Form Rembrandts war Goethe in jungen Jahren noch von anderer Seite nahegekommen. Er begnügte sich nicht, dem Individuellen gegen das Allgemeine sein Recht zu sichern. Er verzichtete auch auf die Steigerung des Lebens, die zwischen den erlebten Augenblick und die Formung eine mehr oder minder weite Entfernung legt. Das Augenblickliche des Lebensvorgangs wurde in seiner Jugendlyrik unmittelbar zur Form. Das entspricht abermals dem Formwillen Rembrandts, wie Simmel ihn darlegt.

Mit großem Feinsinn entwickelte jüngst Friedrich Gundolfs „Goethe“ (Berlin 1917, S. 101) diesen bezeichnenden Zug von Goethes bester und eigenster Lyrik. Gundolf erkennt in ihm das Neue, das von Goethe der Lyrik geschenkt worden ist.

Frühere Lyrik legt nach Gundolf zwischen Erregung und Symbol einen Zwischenraum. Goethe hebt diesen Zwischenraum auf. Bei Goethe bezeichnen die Worte nicht nur einen Zustand, sie sind der Zustand selbst. Die Entfernung zwischen Erlebnis und Sprache ist verschwunden. Die innere Bewegung, das Drängen und Schwingen setzt sich unmittelbar in Sprache um. Die landläufige Wendung „die Natur selbst singt aus Goethe“ wird von Gundolf neu und tiefer gedeutet. Er sagt mit Recht, durch Goethe seien endlich die geheime Bewegung der Dinge und die Seele des Dichters untrennbar Sprache ge-

worden. Goethe habe zuerst die Welt als geformte Bewegung erlebt; dichterische Sprache aber sei wesentlich Bewegung.

Nicht bei der Frage sei hier verweilt, ob nicht doch vor Goethe der eine oder der andere schon ähnliche Wege gegangen sei. Gundolf denkt an die Großen der Weltliteratur. Für sie gilt sicherlich seine Scheidung.

Goethe setzt den gegenwärtigen Augenblick in Worte um. Petrarka oder Dante oder Shakespeare betrachten das Erlebnis aus größerer Entfernung. Ihre lyrischen Gedichte erwecken daher den Eindruck, als blickten sie auf etwas Vergangenes zurück und unterwürfen es ihrem Denken. Goethe läßt den bewegten Augenblick vor uns erstehen. Als Beleg erscheine Petrarkas Sonett 122 (nach Wilhelm Schlegels Übertragung). Ist es nicht bemerkenswert, daß es gleich mit der Form der Vergangenheit einsetzt?

Ich sah der höchsten Schönheit zarte Blüte,
Den Reiz, der meine Sinne so verwirrt,
Daß alles sonst mir Traum und Schatten wird,
Gepaart mit Sittenhuld und Engelgüte;

Und sah, von stummer Wehmut wie berauscht,
Ihr helles Aug im Tau der Tränen schwimmen.
Ach, Wald und Waldstrom hätten wohl gelauscht
Bei ihren Reden, ihren Klagestimmen!

Denn Weisheit, Seelenadel, Lieb und Gram
Verbanden da harmonisch sich zu Weisen,
Die nimmer noch die Welt so süß vernahm.

Es hallte nach in allen Himmelskreisen;
Es säuselte kein Blatt an Busch und Baum,
Nur Melodie durchfloß der Lüfte Raum.

Ich widerspreche nicht, wenn in diesem Sonett etwas Goethisches gefühlt wird. Das mag an dem Verdeutscher liegen, der sich an Goethes Lyrik unmittelbar geschult hatte. Dann ist Goethe selbst durchaus nicht immer so fest auf den Augenblick eingestellt, daß er nicht zuweilen auch von dieser Seite in die Nähe von Petrarkas Sonett käme. Die Vergangenheit-

form, die einem lyrischen Gedicht sofort den entfernenden epischen Erzählerton aufprägt, erscheint bei Goethe gerade im Sonett ziemlich häufig, überhaupt gern, wenn er romanische Formen wahrt. Um den vollen Gegensatz zwischen Petrarka und junggoethischem Sang nachzuempfinden, wähle man Lieder wie „Auf dem See“. Da ist alles gegenwärtiger bewegter Augenblick. Ein Werden spielt sich unmittelbar ab. Es ist, als ob während der Niederschrift der Zusammenhang des Gedichtes erst entstünde. Petrarka erweckt daneben den Eindruck, als setze er etwas Abgeschlossenes, Erwogenes, Bedachtes in Worte um. Gleiches gilt von Dante oder von Shakespeare.

Und so wahrt Goethe nicht nur die Gegenwartform in dem Liede „Auf dem See“; er entwickelt in ihm einen fortschreitenden Wechsel von gegensätzlichen Erlebnissen. Alles ist im Übergang, während bei Petrarka die gleiche Stimmung vom Anfang bis zum Ende herrscht.[4]

Frischer Genuß der Natur wird in Goethes Lied „Auf dem See“ getrübt durch die Erinnerung an vergangenes Glück. Ein freier Willensentschluß überwindet die Störung. Und der Lohn ist vertieftes Erfassen der Natur. In drei Teilen baut sich das Gedicht auf, das Versmaß jedes Teils hat seine eigene Gestalt. Leichtbeschwingte Rhythmen im ersten Teil, Wechsel von vier- und von dreihebigen Versen, der Rhythmus steigt, und gekreuzte stumpfe Reime verstärken den Eindruck unbekümmerten Genießens. Der zweite Teil birgt Erinnerung und deren Überwindung. Den Rückschlag gegen die Stimmung des ersten Teils bezeichnet sofort die Umkehr des rhythmischen Ganges: er fällt. Die Wehmut der Erinnerung läßt stumpfen Versausgang nicht zu, wohl aber greift der Ausdruck der entschlossenen Selbstüberwindung wieder zu ihm. Die vier Verse, die den Vorgang in Worte umsetzen, sind vierhebig, sind zu ernst, als daß sie mit drei Hebungen sich begnügen könnten. Der dritte Teil schwingt sich leicht und frei wieder in steigendem Rhythmus empor, begnügt sich mit dreihebigen Versen, hält indes in sechs von den acht Versen die klingenden Aus-

gänge bei, um den Gegensatz zum ersten Teil, die Vertiefung des Naturgefühls, zu bezeichnen, und gibt nur im drittletzten und letzten Vers durch stumpfen Ausgang einen kräftigern Ausklang.

Solches Werden der inneren Erlebnisse und solchen Wechsel der Stimmung noch durch Abtönung des Rhythmus und des Reims zu bezeichnen, ist dem Sonett unmöglich. Es bewährt sich auch im Wettbewerb mit Goethes Sang als typische überindividuelle Form, deren innere Gegensätze ein für allemal festgelegt sind. Gerade weil das Sonett in seinem Aufbau eine fühlbare Abwechslung hat, offenbart sich der Unterschied von der noch viel beträchtlicheren Abwechslung des Gedichts von Goethe desto stärker. „Auf dem See" hat in seiner Form etwas Einmaliges. Es ist durchaus dem einzelnen Fall angepaßt.

Mit Recht hat Strich (a. a. O. S. 23 f.) festgestellt, daß die lyrischen Formen von überpersönlicher Gültigkeit wie etwa die Sapphische Strophe, das Gasel oder das Sonett von dem antiken, dem orientalischen und dem romanischen Geist geschaffen worden sind, während der deutsche Geist gleiches niemals erzielte. Es sind Belege für das Allgemeine, in dem der Nichtdeutsche sich rasch zurechtfindet, das ihm vertraut und wie selbstverständlicher künstlerischer Ausdruck erscheint. Dem Deutschen dünken diese allgemeinen Formen, diese überindividuellen Gebilde weit eher Künstelei zu sein. Seinem Formgefühl ist die einmalige, individuelle Form echterer und reinerer, vor allem unmittelbarerer Ausdruck eines inneren Vorgangs.

„Auf dem See" ist ein besonders ausgeprägter Fall. So fesselnd schmiegt sich auch in Goethes Lyrik die metrische Formung nicht immer dem Erlebnis an. Es ist von Wichtigkeit, daß gerade die Lili-Stimmungen solche Gebilde in Goethe wachriefen. Ich nenne als nächstverwandten Fall die Verse: „Angedenken du verklungner Freude, das ich immer noch am Halse trage . . .", das Lied, das die Überschrift trägt: „An ein goldnes Herz, das er am Halse trug". Auf Dreiteilung ist auch dies Lied angelegt. Jeder der drei Teile hat seinen eigenen Rhythmus und sein besonderes Reimgesetz. Im Gegensatz zu stro-

phischen Liedern haben solche Sänge etwas von der Vertonung durchkomponierter Gedichte an sich.

Tiecks „Wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence“ (1797) bringt im sechsten Abschnitt das Lied:

Wie soll ich die Freude,
Die Wonne denn tragen?
Daß unter dem Schlagen
Des Herzens die Seele nicht scheide?

Und wenn nun die Stunden
Der Liebe verschwunden?
Wozu das Gelüste
In trauriger Wüste
Noch weiter ein lustleeres Leben zu ziehn,
Wenn nirgends am Ufer noch Blumen mehr blühn?

Wie geht mit Blei behangnen Füßen
Die Zeit bedächtig Schritt vor Schritt!
Und wenn ich werde scheiden müssen,
Wie federleicht fliegt dann ihr Tritt!

Schlage, sehnsüchtge Gewalt
In tiefer, treuer Brust,
Wie Leierton vorüberhallt,
Entflieht des Lebens schönste Lust:
Ach wie bald
Bin ich der Wonne mich kaum noch bewußt.

Rausche, rausche weiter fort,
Tiefer Strom der Zeit,
Wandelst bald aus morgen heut,
Gehst von Ort zu Ort.
Hast du mich bis hierher getragen,
Lustig bald, dann still,
Will es nun auch weiter wagen,
Wie es werden will.

Darf mich doch nicht elend achten,
Da die Einzge winkt,
Liebe läßt mich nicht verschmachten,
Bis dies Leben sinkt.
Nein, der Strom wird immer breiter,
Himmel bleibt mir immer heiter,
Fröhlichen Ruderschlags fahr ich hinab,
Bring Liebe und Leben zugleich an das Grab.

Das Lied ist als Gesang Peters gedacht. Dennoch sei nicht bestritten, daß es durchaus persönliche Züge Tiecks an sich trägt. Tiecks innerem Erleben ist der dauernde Wechsel von Gefühlen zuzutrauen, der sich kundgibt. Lebensgeschichtliche Deutung darf mit Fug und Recht das Auf und Ab der Stimmungen mit Tiecks leichter Beweglichkeit in Zusammenhang bringen, mit dem Schwebenden und Gleitenden seiner Seelenzustände. Der Wechsel des Rhythmus schmiegt sich dem Wechsel der Stimmungen an. Deutlich ist bei dem Einsatz „Rausche, rausche weiter fort . . .“ eine Umkehr zu beobachten. Da geht das Lied fühlbar über in die Rhythmen von Goethes Sang „An den Mond“. Bis dahin steigt der metrische Gang fast durchaus, von da ab fällt er. Ein deutlicher metrischer Einschnitt macht sich überdies zu Beginn des dritten Absatzes kenntlich. Vorher bedingen zweisilbige Senkungen einen beschwingteren Schritt. Was zunächst folgt, gibt die zweisilbige Senkung auf und gewinnt dadurch eine schwerere Gangart. Innerhalb dieser drei Gruppen, die sich nach ihrem Rhythmus scheiden lassen, wechselt ständig die Zahl der Hebungen, die einem einzelnen Verse zugeteilt sind.

All das kann als Beweis für persönliche Liebhabereien Tiecks hingenommen werden, als Zeichen einer ungebändigten romantischen Willkür, eines unbegrenzt freien Schweifens und Irrens.

Tatsächlich steigert Tiecks Gedicht nur, was von Goethe versucht worden war. Der freie Wechsel der Verse, die sich enge dem Wechsel der Stimmung anschmiegen, setzt fort, was Goethe begonnen hatte. Schon ein flüchtiger Vergleich lehrt, daß vieles, was an Tiecks Gedicht nur wie Willkür eines über-

beweglichen, mit Formen spielenden Dichters erscheint, bloße Übernahme von Goethes Brauch ist.

Tiecks Lied, auf Dreiteilung angelegt, stimmt durch solche Art des Baus mit Goethes „Auf dem See" überein, ist überdies völlig aus der inneren Bewegung des Augenblicks in Worte umgesetzt, es ist Gegenwart, nicht überlegender Blick auf etwas Abgeschlossenes. Es erweckt wie Goethes Lied den Eindruck, daß der Dichter, als er anfing, noch nicht wußte, wo er enden werde.

Es ist jedoch nicht bloß Abklatsch von Goethes Form. Sonst hätte es nicht das Einmalige und ganz Persönliche, das eine Grundbedingung der Form ist, die ich mit Simmel als deutsche Form fasse.

Jeder der drei Teile hat zwei Abschnitte. In den beiden Abschnitten des ersten Teils erscheinen zwei schroff gegensätzliche Themen: Übermaß augenblicklichen Glücks und Angst vor Lebensüberdruß, wenn der Augenblick des Glücks vorbei sein wird. Der zweite Teil vertieft und wandelt ab das Thema vom kurzen Glück und von der Pein, es nicht festhalten zu können. Der dritte Teil findet einen Standpunkt, von dem aus sich diese Pein überwinden läßt: zuversichtlich und wagemutig geht der Dichter seinen Weg weiter, bewußt, daß ihm auch die Zukunft gewähren werde, was Vergangenheit und Gegenwart ihm geschenkt haben und schenken. Die Widersprüche des Eingangs gelangen zum Ausgleich, zu versöhnender Lösung.

Viel reicher noch als in Goethes „Auf dem See" ist die Variation der Rhythmen und der Reime. Auch die beiden Abschnitte der einzelnen Teile sind nicht gleich gebaut. Es ist bezeichnend, daß der starke Umschlag aus steigendem in fallenden Rhythmus, der zu Beginn des dritten Teils eintritt, sich schon im zweiten Abschnitt des zweiten Teils leise ankündigt.

Nahe liegt, diesen Reichtum der Variation mit Tiecks musikalischen Neigungen in Verbindung zu bringen. Ich selbst bin zu sehr Laie auf dem Gebiet der Musik, als daß ich im einzelnen ausführen könnte, wieweit Tieck hier Züge musi-

kalischer Tonführung übernimmt. Die Dreiteilung, die zwei gegensätzlichen Themen im ersten Teil, ihre Durchführung im zweiten, die Wiederaufnahme im Sinn einer Lösung am Ende: all das deutet auf Verwandtschaft mit der Form der Sonate. Doch auch in den Einzelheiten des Rhythmus, besonders in der fast beiläufigen Vorwegnahme des Rhythmuswechsels ahne ich etwas, das der Musik noch viel näher steht, noch weit mehr Musik ist als Goethes „Auf dem See".

Ich überlasse Kundigern, das Musikalische von solchen Gedichten genauer zu bestimmen. Allein gegen die Annahme möchte ich mich wehren, als wolle ich hier nur Schillers Gegenüberstellung des Plastischen und des Musikalischen in Anwendung bringen. Ich meine Musik im eigentlichen, nicht im übertragenen Sinn.

Schiller sagt von dem musikalischen Dichter, daß er wie die Tonkunst bloß einen bestimmten Zustand des Gemüts hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben; von dem plastischen, daß er einen bestimmten Gegenstand nachahmt. Schiller scheidet ausdrücklich das, was in der Poesie wirklich und der Materie nach Musik ist, von den Wirkungen, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen. Es kann kein Zweifel bestehen, daß Tieck in Schillers Sinn zu den musikalischen Dichtern neigt, zunächst in dem Lied der Magelone. Es ist auch verdienstvoll, den romantischen Roman zu prüfen, wieweit er auf plastisches Welterfassen, wieweit er auf musikalische Verlorenheit und Weltentrücktheit ausgehe. Allein schon Friedrich Schlegels Äußerungen über die „Lehrjahre" bezeugen durch den Versuch, den Roman Goethes als Problem musikalischen Baus zu würdigen, daß die Romantiker selbst mehr als den Mangel an Plastik meinten, wenn sie vom Musikalischen einer Dichtung sprachen. Ich versuchte schon mehrfach, musikalische Technik in romantischen Dichtungen nachzuweisen. Ich empfinde sie auch in Tiecks Lyrik, empfinde sie zwar stärker als etwa in dem Lied „Auf dem See", möchte indes Tiecks Sang wegen dieses Unterschieds durch-

aus nicht von Goethes Lyrik trennen, wenngleich ohne Zweifel in Schillers Sinn nicht nur Goethe überhaupt, auch vor allem das Lied „Auf dem See“ viel plastischer ist als Tieck und als das Lied der Magelone.

Mit Schillers Gegensatz des Plastischen und des Musikalischen ist, was ich suche, die künstlerische Form der Romantik, nicht fester zu packen als mit meinen Hilfsmitteln. Ebensowenig fördert der Gegensatz des Apollinischen und des Dionysischen. Natürlich hat das Lied der Magelone dionysische Züge. Es gehört auch (nach Worringer) weit mehr dem Gotischen als dem Klassischen an. Von Wölfflins Barockkategorien treffen zum mindesten der Verzicht auf scharfe Umrisse, sogar die Neigung zum Atektonischen, das verhältnismäßig Unklare zu. Allein das Entscheidende ist für mich, daß Tiecks Lied die volle Einmaligkeit und den engen Bezug zum Leben hat, der von Simmel an Rembrandt aufgezeigt wird, daß es nicht die fühlbaren Formgebärden des Barocks an sich trägt, die auf ein Allgemeineres zielen und den einzelnen Fall nur zum Vertreter einer Form von überindividueller Bedeutung machen. Tiecks Lied wird endlich auch nicht getragen von der starken innern Anspannung des Barocks, es ist gut goethisch schlichter Ausdruck des Lebens.

Mit Goethe sucht Tieck dem Leben und seiner Beweglichkeit nahezubleiben, indem er reichen Wechsel der Verskunst einführt. Ganz verfehlt wäre, gleiches schon für Klopstocks freie Rhythmen in Anspruch zu nehmen. Klopstocks Sang bewährt sich auch in Klopstocks eigenster Form, in freien Rhythmen, als Barock. Klopstock ist alles eher als ein Dichter, der dem einzelnen Fall seinen individuellsten Ausdruck leihen will und das Leben nie zu lebensferner Form steigert. In ihm waltet der starke Schwung des Barocks, der jeder Erscheinung sein Gesetz aufdrängt. Er war nie schwungvoller, d. h. lebensferner als in seinen freien Rhythmen. Er selbst dachte an Pindar, als er sie schuf. Sie sind in ihrem Formwillen urverwandt der Bibel und dem Sang Ossians. Sie stehen deshalb deutscher Form in Goethes Sinn fern. Wenn Goethe selbst

zu freien Rhythmen griff, milderte sich die innere Spannung beträchtlich. Tiecks freirhythmische Gedichte aus Italien von 1805 geben vollends den Schwung von Klopstocks freien Rhythmen ganz auf. Darum klangen sie manchem Ohr wie platte ungebundene Rede.

Der Formwille von Klopstocks oder Ossians Sängen herrscht jetzt ebenso bei Paul Claudel wie bei vielen unserer jüngsten deutschen Dichter. Es ist das Biblisch-Feierliche, es gewinnt die Kennzeichen einer weihevoll gespielten Rolle. Deutscher Form stand mit Goethe die Romantik viel näher. Das sei nicht als Anklage gegen unsere Jüngsten vorgebracht. Sie erstreben ja Abkehr vom individuellen Leben. Sie gehen mit Absicht ins Allgemeine. Auch sie haben eine Ausdrucksform, die ihnen notwendig ist. Sie ist allerdings längst nicht mehr als neuromantisch zu bezeichnen.

Wieder anders sind die sogenannten madrigalischen Formen des achtzehnten Jahrhunderts. Wenn Gleim oder Gellert ungleich lange Verse miteinander verknüpfen und dem Reim viel Freiheit lassen, so suchen sie nicht möglichst individuelle Form und möglichst unbeirrte Erfassung des Augenblicks. Ihnen ist es verallgemeinernder Ausdruck der leichten Anmut des Rokoko. Auch das ist Widerspruch gegen das Barock. Es geht indes wie alles Rokoko mit Bewußtsein ins Spielende über. Der Weg von solchem Rokoko zu Goethe ist kürzer als der Weg vom Barock zu Goethe. Wirklich übte sich Goethe zuerst in der lockern und beweglichen Form des Rokokos, ehe er den Schritt weiter tat zu einer echten deutschen Form. Er hatte, als er dies wagte, eine Rolle aufzugeben. Denn Rokoko spielt eine Rolle, die Rolle des galanten, leichtherzigen Weltmanns.

Das Wesen echtester Lyrik Goethes, das Eigentümlich-Deutsche seiner besten Lieder ist der völlige Verzicht auf alles Rollenhafte und Schauspielermäßige. Ist es aber nicht unvorsichtig, verwandte Form einem Dichter zuzutrauen, der wie Tieck der geborene Schauspieler war und Rollen virtuos zu agieren verstand? Ich gebe gern zu, daß Tieck sehr selten zu Schöp-

fungen gelangte, in denen er nach dem Willen deutscher Form sich nicht in Szene setzte. Der feinfühlige Solger sagte am 23. November 1816 seinem Freunde Tieck auf den Kopf zu, daß dessen „Genoveva“ aus einer religiösen Sinnesart stamme, die zur Zeit der Abfassung nicht Tiecks „gegenwärtiger Zustand“ gewesen sei. Solger verspürte darum auch, wo „Genoveva“ nicht ganz rein klang. Doch nicht nur „Genoveva“ bezeugt, wie gern Tieck sich in einen Zustand hineinsteigerte, der seinem augenblicklichen Zustand widersprach.

Das gilt nicht bloß von Tieck. Dem deutschen Formwillen der Romantik stand ein starker Zug entgegen, der bei der Mehrzahl der Romantiker sich beobachten läßt: die Neigung, sich in Gewande aus ferner Zeit oder aus fernen Landen zu hüllen.

Die Romantiker spielten auch Rollen, wenn sie sich allzu altdeutsch gaben. Ihr Archaisieren führte sie noch dann leicht von echter deutscher Form weg, wenn das Alte, das sie vorzustellen suchten, deutsch war. Ein lyrischer Künstler von Uhlands Größe drang nur langsam durch schauspielerhafte Verwertung altdeutscher Form zu der Unmittelbarkeit und Einmaligkeit Goethes durch. Aber ihm glückte es wirklich, deutsche Form zu erreichen. Wilhelm Müller kam viel schwerer und viel seltener aus dem Rollenhaften heraus. Nur übersehe man nicht, daß auch der Dichter des „Westöstlichen Diwans“ mit Willen eine Rolle spielte. Immerhin mied Goethe das Gasel, überhaupt die festen und überindividuellen Formen des Orients, ganz wie er nur widerstrebend und nur für kurze Zeit sich des Sonetts bediente.

Wer aber hetzte das Sonett eifriger zu Tode als die Romantiker? Hier ist zweierlei zu unterscheiden. Erstlich geriet die Romantik durch Wilhelm Schlegel in das Fahrwasser der romanischen Formen. Wilhelm Schlegel, der geborene Übersetzer, hatte nicht nur wenig echtromantisches Blut in seinen Adern, er spielte auch noch eine Rolle, wenn er der Lyrik Goethes ganz nahekam. Ein Lyriker von Gottes Gnaden war er sicherlich nicht.

Zweitens wurde unter romantischen Händen das Sonett seiner Formbedeutung schier entfremdet. Als Arnim die „Geschichte des Herrn Sonet und des Fräuleins Sonete“ in fast hundert Sonetten erzählte, blieb von dem Wesen des Sonetts nur sehr wenig übrig. Gerade Arnim trug deutschen Formwillen in sich. Wer sang je so „für sich“ wie Arnim? Er tat es auch noch, wenn er an Fremdes anknüpfte und es weitersang. Sicherlich fielen ihm ein paar Gedichte zu, die ganz aus dem Augenblick geschöpft und ganz persönlich, zugleich frei von aller inneren Überspannung sind. In höherem Sinn kommen einige Lieder Brentanos der deutschen Form Goethes nahe. Sie wirken wie Goethes Jugendlyrik.

Wenige Romantiker verwirklichten deutschen Formwillen so erfolgreich wie Novalis. Friedrich Schlegel traf den Nagel auf den Kopf, als er von Hardenbergs geistlichen Liedern sagte, die Poesie darin habe mit nichts Ähnlichkeit als mit den innigsten und tiefsten unter Goethes frühern kleinen Gedichten. In den geistlichen Liedern herrscht volle Unmittelbarkeit, die ganze Selbstverständlichkeit, die für ein deutsches Ohr in Goethes Jugendlyrik waltet. Ein gleich starker Beweis für Hardenbergs Fähigkeit, alles Gewollte und Gesuchte, alles Schauspielermäßige beiseite zu lassen, ist die Darstellungsform seines „Ofterdingen“. Sie schulte sich bewußt an Goethe, sie traf mit unbewußter Sicherheit den Ton, der fortan für romantische Versuche, Altheimisches vorzutragen, bindende Kraft hatte. Wie fern ist diesem Ton selbst noch Tiecks „Blonder Eckbert“. Uns ist er durch die „Kinder- und Hausmärchen“ am vertrautesten geworden.[5]

Unmittelbare und – nach deutschem Gefühl – ungekünstelte Wiedergabe des Lebens und vor allem des einzelnen bewegten Augenblicks erstrebten nach Goethes Vorbild die Romantiker. Darum war ihnen der Roman Goethes, der – mindestens zum größten Teil – ohne jede Übersteigerung und ohne gewollte Gebärden den Reichtum des Lebens abspiegelte, waren ihnen die „Lehrjahre“ so lieb. Nicht nur in Romanen verfolgten sie das gleiche Ziel. Auch ihre Dramen wollten den bewegten

Augenblick erfassen und das Leben ohne formende Eingriffe wiedergeben. Wirklich gelang es ihnen an einzelnen Stellen. Doch die Tragödie ist eine Schöpfung der Griechen, ist daher von Haus aus eine der überindividuellen Formen, die ihrem Inhalt ein fühlbares Gesetz auferlegen. Ist es überhaupt schon einem deutschen Dichter geglückt, diese überindividuelle, allgemeine Form, deren Gesetz in ihrer Gestalt und nicht in dem innern Leben des Dargestellten ruht oder zu ruhen scheint, mit deutschem Formwillen ganz zu erfüllen? Die Romantiker meinten, mit Shakespeares Hilfe dem fernen Ziel zustreben zu können. Allein mag Shakespeare gleich Rembrandt auf Leben und Individualität ausgegangen sein, er war doch weit mehr – und da weiche ich von Simmel ab – von der starken innern Spannung des Barocks beseelt als Rembrandt. Richard III. oder Othello, König Lear oder Hamlet haben nicht das Selbstverständliche von Bürgermeister Six. Die Menschen der romantischen Dramen sind fast durchweg viel deutscher als Shakespeares Menschen, sie sind erfüllt von geringerer seelischer Wucht, ihre Gebärde ist gedämpfter. Weit näher steht Goethes Götz von Berlichingen den romantischen Gestalten.

„Götz von Berlichingen“ gab der Abneigung gegen vorbestimmte Form, dieser Grundabsicht deutschen Formwillens, nach in einem Aufbau, der noch viel lockerer ist als der Bau von Shakespeares Dramen. Zumal in erster Gestalt kam „Götz“ sogar völliger Ablehnung der Grenzen nahe, die – im Sinn einer allgemeingültigen Formung – zwischen Epos und Drama bestehen. Er zog also die letzten Folgerungen aus der deutschen Absicht, die Form durch keinerlei überindividuelle Gesetze bestimmen zu lassen. Wie rasch Goethe diesen Weg aufgab, war schon hervorzuheben. Die Romantiker kehrten zurück zu Goethes ersten Absichten. In englischen Stücken, die fälschlich auf Shakespeares Rechnung gesetzt wurden, suchten sie Stützen ihres Verfahrens. Dem Wunsche der Romantiker, der stimmungsreichen Bewegung des Lebens im Sinn deutscher Form einen wechselvollen Ausdruck zu

geben, kam spanische Bühnenkunst entgegen. Merkwürdige Kreuzungen ergaben sich. Der reiche Formschmuck romanischer Kunst mußte deutschem Brauche dienen, die Bewegtheit des Augenblicks zu spiegeln. Selbstverständlich erweichte sich die straffere spanische Form unter den Händen der Romantiker, auch wenn sie auf Calderons Spuren wandelten und ihre Füße scheinbar genau in dessen Spuren setzten.

Dem Augenblick und seiner abwechslungsreichen Bewegung eine vielgestaltige Form von ungewöhnlicher Anschmiegsamkeit zu schenken, glückte in vorbildlicher Weise den Anfängen von Goethes „Faust". Der „Urfaust" ruht in allem Wesentlichen auf dem Formgesetz, das sich in dem Lied „Auf dem See" auslebt. Er meidet alle Verallgemeinerung der Gestaltung, er verschlingt den Knittelvers mit ungebundener Rede und flicht lyrische Gebilde ein, die auf überindividuelle Formung verzichten. Wohl milderte auf dem Wege zum „Fragment" und zum ganzen ersten Teil Goethe den Reichtum solcher Abwechslung, die sich dem Augenblick und seiner Stimmung anpaßt. Aber noch immer blieb genug übrig von der Formbeweglichkeit der Anfänge des „Faust". Freilich bedeutet die Umwandlung der Szene in Auerbachs Keller und der Kerkerszene in Verse ein Zugeständnis an Vereinheitlichung der Form. Vielgestaltig ist auch der zweite Teil. Er berührt sich mehrfach mit der Technik romantischer Dramen, er kann wie bewußte Übernahme romantischer Formbräuche wirken, er gilt als Beweis, wie eng altgoethische Kunst mit der Romantik verschwistert ist. Allein die Wahl der wechselnden Formen hat im zweiten Teil etwas von bewußter Übung im Sinne einer wohlordnenden Architektonik. Näher steht im „Urfaust" dem bewegten Leben die künstlerische Wortgestalt. Der alte Goethe dichtet aus größerer Entfernung vom erregungsreichen Augenblick. Der Gegenwartseindruck seiner Jugendlyrik gehört dem „Urfaust" in weit stärkerem Ausmaß an. Deutsche Form ist am „Urfaust" besser zu ergründen.[6]

Der „Urfaust" entstammt dem Sturm und Drang. Wenn wirklich die Romantik im Sinn des jungen Goethe die deutsche

Form erstrebte, die ich mit Simmels Hilfe zu bestimmen suche, so rückt die Romantik dem Sturm und Drang wieder sehr nahe. Ich lege Gewicht auf den Gegensatz beider Richtungen. Gleichwohl glaube ich nicht, mir jetzt zu widersprechen. Auch die enge Verwandtschaft, die ich hier aufdeckte, beseitigt nicht die beträchtlichen Unterschiede.

Im Sinn deutscher Form streben beide Richtungen, dem Reichtum des Lebens möglichst nahezubleiben und ihn nicht durch vorbedachte und allgemeiner gültige Gestaltungsmöglichkeiten zu beeinträchtigen. Doch Sturm und Drang stellt die Aufgabe mehr im Sinn der Eindruckskunst, Romantik errichtet ihr Weltbild auf idealistischer Grundlage. Die ältere Schicht packt das Leben mehr von außen, die jüngere mehr von innen. Daher wahrt die ältere viel erfolgreicher die Treue der Abspiegelung, ist darum auch blut- und saftvoller als die Romantik. Goethe verbindet, was in seiner Umgebung sich trennt. Er nimmt die Augenkunst, die er schon in seiner Jugend als Stürmer und Dränger übt, hinüber in seine Reifezeit, die mehr und mehr idealistischer Haltung sich nähert. –

Ich möchte die Fäden, die leicht weiterzuspinnen wären, jetzt fallen lassen. Was ich zuletzt vorbrachte, soll bezeugen, daß ich mit Hilfe der Grundbegriffe künstlerischen Gestaltens, die ich von Betrachtern der bildenden Kunst übernehme, nicht bloß große Gruppen schaffen möchte, sondern sie lieber verwerte, für den vielfachen und zusammengesetzten Reichtum der einzelnen Erscheinungen scharfumschriebene Ausdrücke zu gewinnen, die in eindeutige Begriffe bloße Eindrücke umsetzen. Ich gehe da bewußt von Wölfflin ab, in gewissem Sinne auch von Simmel. Um keinen Preis möchte ich die einzelne Erscheinung mühsam in einen Zusammenhang hineindrängen, der ihr nicht völlig angemessen ist. Ohne Zweifel behandelt Wölfflin die Grenzfälle mit viel Feinheit und mit großem Scharfsinn. Ungefährlicher indes bleibt, von vornherein zuzugeben, daß im einzelnen Kunstwerk, ja auch in der Leistung einer Reihe von Künstlern Typisches aus entgegengesetzten Kategorien der Formgebung sich zusammen-

finden kann. So reinlich wie Wölfflins Zeichnung fällt meine freilich nicht aus. Allein wenn ich der deutschen Romantik einen Formwillen zuschreibe, der auch der Formwille Goethes war und den ich als ausgesprochen deutsch hinstelle, so liegt mir ganz fern, alle Schöpfungen seis Goethes, seis der Romantik ohne Einschränkung auf diesen Formwillen zurückzuleiten.

ANMERKUNGEN

[1] „Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe (Philosophische Vorträge, veröffentlicht von der Kantgesellschaft Nr. 15)“ (Berlin 1917). Hier auch Näheres über Fritz Strichs Untersuchung „Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts“ (in den „Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte“, der Festschrift für Muncker, München 1916, S. 21ff.). Über „Shakespeares dramatische Baukunst“: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft 1916, S. 3ff. Über den Aufbau von „Iphigenie“ und „Maria Stuart“ Näheres in der Zeitschrift „Edda“ (1916, S. 173ff.). — Wölfflins Barockkategorien sucht an deutscher Romantik nachzuweisen Th. Spoerri in der Zeitschrift „Wissen und Leben“ 12, 762ff.

[2] Über Georg Simmels Buch „Rembrandt, ein kunstphilosophischer Versuch“ (Leipzig 1916) vgl. meine Anzeige in der Unterhaltungsbeilage der Täglichen Rundschau Nr. 74 vom 28. März 1917.

[3] Plotin: vgl. oben S. 1ff. Goethe über „innere Form“: Jubiläumsausgabe 36, 115f. und dazu S. XXVIIIff. Sieh auch unten S. 199ff.

[4] Zu dem Lied „Auf dem See“ vgl. mein Heft „Leben, Erleben und Dichten“ (Leipzig 1912) S. 24ff. Über Zeitform im lyrischen Gedicht: „Funde und Forschungen. Eine Festgabe für Julius Wahle“ (Leipzig 1921) S. 193ff.

[5] Vgl. „Die Formkunst von Hardenbergs ‚Heinrich von Ofterdingen‘“ in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift 7, 403ff. 465ff.

[6] Über deutsche Form im Urfaust und über die Form des endgültigen „Faust“ äußert sich in einer mir vorliegenden noch ungedruckten Arbeit ungemein förderlich Stefan Hock.

ZWEI MÖGLICHKEITEN DEUTSCHER FORM

1921

I

VOR kurzem fühlte der Deutsche sich noch seinen Klassikern in dem Augenblick wie entfremdet, wenn er ihr Verhältnis zum deutschen Wesen zu beleuchten hatte. Zu groß war der Gegensatz des Lebensgefühls zwischen dem Staat, der von Bismarck geschaffen worden war, und den Söhnen des weltbürgerlichen, über alle Grenzen der Völker, der Bekenntnisse und der politischen Gebilde freudig hinwegschreitenden 18. Jahrhunderts. Nicht Deutscher, sondern Mensch zu sein winkte ihnen als höchstes Ziel. Wem konnte es damals verlockend scheinen, dem mählich ins Nichts versinkenden Deutschen Reich anzugehören? Das deutsche Kaiserreich der Jahre von 1871 bis zum Weltkrieg hatte den Deutschen wenn nicht ungebrochene Freude am Staat, so doch das stolze Bewußtsein geschenkt, mit dem einst der Römer sich als civis Romanus bekannte. Mit Bedauern und Mitleid sah man herab auf eine Vorzeit, der solcher Stolz noch unbekannt, noch unfaßbar war. Man war überzeugt, daß er fortan dem Deutschen ein unverlierbares Besitztum bleiben werde.

Überschnell ist dieser Stolz den Deutschen verlorengegangen. Wieder sind wir dem Gefühl der Klassiker an dieser Stelle nahegekommen. Allein was uns dieses Gefühl heute begreiflicher und nacherlebbarer macht, ist zugleich ein so schwerer und bitterer Verlust, daß kein Deutscher sich ungetrübt freuen kann des Wegs, der hier zu den Klassikern sich von neuem eröffnet. Verrät sich doch zugleich, daß wir nicht nur auf staatlichem Boden fast ebenso arm geworden sind wie sie; daß vielmehr heute nicht einmal die Werte unerschüttert bestehen, die vor anderthalb Jahrhunderten entschädigen konnten für den Mangel eines starken und geachteten Deutschen Reichs. Voran das frohe Bewußtsein, im Reich des Geistes die Führung über alle andern Völker errungen zu haben.

Wieland schrieb dem „Historischen Kalender für Damen" von 1792, der, von Schiller herausgegeben, die Fortsetzung von dessen Geschichte des Dreißigjährigen Krieges brachte, eine Vorrede. Sie bekämpfte den Mangel deutschen Gemeinsinns und Nationalgeistes und erwog Mittel zu deren Erweckung und Belebung. Die Zerstückelung des Deutschen Reichs war in Wielands Augen nicht das Hindernis. Er meinte sogar, daß die Vorteile, die aus der Zertrennung sich ergäben, das Nachteilige bei weitem überwögen. Anderswo stehe neben übermäßigem Reichtum drückende Armut, neben höchster Verfeinerung tierische Roheit. Auf deutschem Boden herrsche ein goldenes Mittelmaß, das mehr Gesundheit des Leibes und der Seele, unverdorbenere Sitten und dank der Menge der Erziehungsanstalten eine weiter ausgebreitete Bildung bedinge. Die herrschende Gleichgültigkeit und Kälte gegen allgemeines Nationalinteresse aber zu beheben, schlug Wieland ein Mittel vor. Die eigentlichen Männer der Nation waren für Wieland die deutschen Schriftsteller. Ihr unmittelbarer Wirkungskreis sei das ganze Deutschland. Er hoffte daher, daß die getrennten Bewohner deutschen Bodens sich zu einem lebendigen Staatskörper vereinigen würden, wenn einmal die deutschen Schriftsteller zu echter Vaterlandsliebe sich durchgerungen hätten. Eine deutschgesinnte deutsche Gelehrtenrepublik also war für Wieland die Voraussetzung der Wiedergeburt deutschen Gemeinsinns.

Wieland sah richtig und zugleich falsch. Von deutschen Denkern ging die Verwirklichung des deutschen Einheitsstaats aus. Doch auch sie blieben nur Deuter eines großen gesellschaftlichen Vorgangs, den nicht deutsche Denker, sondern geschichtlich machtvollere Kräfte ins Leben rufen sollten. Wieland ahnte zu Beginn der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts noch nichts von der kommenden Geburt eines neuen Staatsgefühls, das im Gefolge der Französischen Revolution unter dem Druck der napoleonischen Kriege auch in Deutschland zum Durchbruch gelangen mußte.

Als Fichte 1808 in seinen „Reden an die deutsche Nation" dem deutschen Volk eine hohe Aufgabe weltgeschichtlicher

Art auferlegte und in dieser Aufgabe den Deutschen die Möglichkeit großer Zukunft zuerkannte, stand er schon auf dem Boden der neuen Erkenntnisse. Frankreich hatte ihn belehrt, daß solche Aufgaben eines Volks nur zu erfüllen sind, wenn das Volk, seiner Verantwortung sich bewußt, in seiner Gesamtheit ans Werk geht. Nur ein staatlich geeintes Volk, ein Volk, das sich als einheitlichen Staat fühlt, nur also ein Volksstaat ist der Anforderung gewachsen. Ein Gelehrtenstaat indes ist nie ein politischer Staat.

Von Fichte gingen die Denker und die Männer der Tat aus, die aus den zerstückelten Gebieten des deutschen Bodens und aus deren Bewohnern einen Volksstaat schufen. Der Gedanke des Volksstaats, geboren aus den weltgeschichtlichen Vorgängen um 1800, setzte durch, was dem 18. Jahrhundert noch fremd und unzugänglich gewesen, was auch mit Wielands Mitteln nicht zu erreichen war.

Es hieße ganz ungeschichtlich verfahren, wenn den deutschen Klassikern eine Entdeckung zugemutet werden sollte, die in die Welt trat, als sie zum Teil schon dahingegangen waren oder wenigstens am Ende ihrer Erdenlaufbahn sich befanden. Schiller war trotz „Jungfrau von Orleans“ und „Tell“ noch weit entfernt von Fichtes Standpunkt oder gar von dessen Fortsetzer Hegel. Er blieb sogar noch einen Schritt zurück hinter Wieland. Er begnügte sich nicht bloß mit der Tatsache eines deutschen Gelehrtenstaats, er dachte obendrein gar nicht daran, diesen Gelehrtenstaat zum Keimboden eines politischen Einigkeitsgefühls zu machen. Ein für allemal suchte er deutsche Größe nicht auf dem Gebiet staatlicher Betätigung.

Am Ende des Jahrhunderts konnte Schiller, das eigentliche Wesen deutscher Größe auszusprechen, in dem Entwurf des unausgeführten Gedichts, das heute unter der Überschrift „Deutsche Größe“ allbekannt geworden ist, die Worte niederschreiben: „Stürzte auch in Kriegesflammen Deutschlands Kaiserreich zusammen, deutsche Größe bleibt bestehn.“ Wer ahnte noch vor wenig Jahren, welch eigenen und schmerzlichen Sinn diese Wendung für uns gewinnen sollte? Das deutsche

Kaiserreich, an das damals Schiller dachte, war tatsächlich nicht unbedingte Voraussetzung deutscher weltpolitischer Macht. Allein Schiller trug die Voraussetzungen deutscher Größe überhaupt völlig aus dem Gebiet des Politischen hinüber ins Gebiet geistiger Betätigung. Aus seinem Entwurf spricht der ganze Stolz des Deutschen, der überzeugt und mit Recht überzeugt war, daß deutsche Geistesleistung endlich im Ausland zu Anerkennung und Wirkung gelangt sei. Am Anfang des 18. Jahrhunderts spotteten Franzosen noch über deutschen Mangel an Geist und begründeten auf ihn die Annahme, in Deutschland werde nie ein Werk von nachhaltiger Bedeutung erstehen. Am Ende des Jahrhunderts hatte deutsche Dichtung sich die Bildungswelt erobert, malte der Chinese sogar Werther und Lotte auf Glas. Schiller verzichtete in seinem Gedichtentwurf allerdings willig darauf, seine und seiner Mitbewerber dichterische Leistung ins Feld zu führen und ein Verzeichnis der Bücher vorzulegen, die im 18. Jahrhundert deutschen Dichtern Weltruhm eingetragen hatten. Um so stärker hob er, im Gefühl, des großen Vorgängers nicht unwert zu sein, Luthers Tat hervor. Luthers Siege im Reich des Geistes galten ihm für höher als Siege in Schlachten. „Freiheit der Vernunft erfechten, heißt für alle Völker rechten, gilt für alle ewge Zeit."

Die Tat des Geistes wertvoller als die Tat des Kriegers und Helden. Was im Weltreich des Geistes sich vollzieht, wichtiger als die politische, die Leistung für den Staat. Das ist Stimmung der Zeit des deutschen Klassizismus. Das entspricht einem Lebensgefühl, dem der Staat nur die Entwicklung der großen Persönlichkeit zu hemmen schien und das daher die Grenzen der Wirksamkeit des Staates einzuengen sich befliß. Auch Friedrich der Große hatte dieses Lebensgefühl nicht umzustimmen gewußt. Vielleicht auch weil er dem deutschen Geist nicht freundlicher entgegenkam als die französischen Bespötter deutscher Geistesarmut vom Anfang des Jahrhunderts. Allein noch wenn deutsche Dichter dem großen Fürsten rückhaltlos huldigten und von dessen Berlin sangen, das ein Sparta geworden sei, lehrte Friedrich sie doch nicht, was zu Beginn

des 19. Jahrhunderts der Große Kurfürst Heinrich v. Kleists dem Prinzen von Homburg einprägen sollte. Auch Friedrich der Große, die reinste und stärkste Verkörperung des preußischen Staatsgedankens in seinem Jahrhundert, förderte nicht das deutsche Staatsgefühl. In einer Zeit, als Deutschland mit schwerer Hand sein Eingeweide zerfleischte (das Wort stammt von dem Ansbacher Dichter Johann Peter Uz), mußten auch Friedrichs Kämpfe, mußte auch der Siebenjährige Krieg darauf verzichten, den Deutschen ihren Gesamtstaat wichtig und wertvoll zu machen, ihnen überhaupt Zugehörigkeit zum Staat zu heiligen. Wirklich ist selbst da, wo deutsche Dichter rückhaltlos Friedrich den Großen feiern, vom Staat fast nichts, vom Vaterland nur sehr wenig und desto ausschließlicher bloß von der auserlesenen Persönlichkeit Friedrichs selbst zu hören. Dieser entscheidendste Vorbereiter des kommenden deutschen Einheitsstaats diente letzten Endes der Verherrlichung des einzelnen großen Menschen in seiner nächsten Umwelt weit mehr als der Erweckung staatlichen Gefühls. Das bezeugt noch die würdigste Verklärung, die ihm erstanden ist in deutscher Dichtung: „Minna von Barnhelm".

Gewiß konnte ein Fürst, dessen Geist aus französischer Quelle zu schöpfen liebte und die deutsche verschmähte, nicht einmal die Stimmung fördern, aus der Schillers Entwurf deutsche Größe pries. Und auch dieser Entwurf kam nicht zur Ausführung. An anderer Stelle aber hat Schiller sich nie so unbedingt für das eingesetzt, was er deutsche Größe nannte. So konnte er ganz wie Goethe sogar von Söhnen des 18. Jahrhunderts einer gewissen Undeutschheit bezichtigt werden. Sicherlich macht sich ja innerhalb der Persönlichkeiten, die uns für deutsche Klassiker gelten, auch eine deutschvölkischere Strömung bemerklich. Zumal am Ende des Jahrhunderts, als Goethe und Schiller ihr Schaffen völlig im Sinn der Antike zu bestimmen suchten. Klopstock und Herder verdachten ihnen das. Beide durften sich darauf berufen, daß sie längst das Wort „Deutsch" mit starkem Gefühlston auszusprechen pflegten. War es doch möglich, daß noch Wilhelm Schlegel, kurz ehe deutsche Ro-

mantik die Gedanken von Fichtes „Reden an die deutsche Nation“ zu erfüllen und folgerichtig zur Vorkämpferin des deutschen Volksstaats sich zu bilden begann, über Klopstocks einseitige überhitzte Deutschtümelei spottete. Herder wiederum hatte einst Goethe im Sinn deutschvölkischen Gefühls der Stimmung zugeführt, die von Goethe selbst später umschrieben wurde mit den Worten: „Deutschheit emergierend“. Gerade Herder durfte aus voller Sachkenntnis behaupten, daß Goethe Überzeugungen seiner eigenen Jugendzeit aufgegeben habe, als er sich antiker Kunst zu nähern, ihr sein Wirken unterzuordnen für gut befand.

Der Vorwurf, daß der deutsche Klassizismus auf seiner höchsten Höhe etwas Undeutsches an sich trage, daß auch Lessing und Wieland im Gegensatz zu Klopstock und Herder dem deutschen Wesen abtrünnig geworden seien, ist nie ganz verstummt. Zwar hat folgerichtig vorwärtsstrebende Ergründung den Werken des antikisierenden deutschen Klassizismus immer mehr Verständnis erobert. Gleichwohl wird immer noch, wie einst von Ludwig Tieck, der junge Goethe gegen den reifen ausgespielt, wenn die Frage sich stellt, zu welcher Zeit Goethe im strengeren Sinn des Worts deutscher Dichter gewesen sei.

Ist indes überhaupt in einem Zeitalter, das Züge fühlbaren Verfalls deutschvölkischer Gesinnung an sich trägt, die Dichtung ganz unberührt geblieben von Verfallsneigungen? Der deutsche Klassizismus unterscheidet sich von der großen Mehrzahl verwandter dichterischer und künstlerischer Blütetage anderer Völker durch die unverkennbare Tatsache, daß die deutschen Klassiker in einer Zeit politischer Ohnmacht, die Griechen, die Römer, die Engländer, Spanier und Franzosen in einem Augenblick höchsten politischen Aufschwungs ihre größten dichterischen Leistungen geschaffen haben. Konnte auf politischem Verfallsboden etwas entstehen, das völlig ebenbürtig ist den dichterischen Spiegelungen hohen und stolzen Machtgefühls, wie sie in der Welt der Perserkriege den Griechen, unter den ersten Kaisern den Römern, unter der Herrschaft Elisabeths den Engländern, zur Zeit größter Machtentfaltung

den Spaniern, im siècle de Louis XIV. den Franzosen geschenkt wurden? Trägt unser deutscher Klassizismus nicht schon deshalb Züge des Verfalls, weil er so spät kam, weil er der letzte ist in der langen Reihe der Klassizismen innerhalb der Weltliteratur?

2

Diese schweren und sicherlich nicht leicht umgehbaren Fragen zu beantworten, müßte vor allem feststehen, was eigentlich als deutsches Wesen zu bezeichnen ist. Viele haben nur die eine Antwort übrig, daß dank dem ausgeprägten Individualismus des Deutschen ein gemeinsames, allseitig geltendes Merkmal überhaupt nicht zu entdecken sei; oder bestenfalls nur das eine, daß die Deutschen uneinheitlicher sind und reicher an trennenden Gegensätzen als alle andern Völker. Der Norden steht gegen den Süden. Allein noch unter den Deutschen des Nordens scheidet etwa der Rheinländer sich vom Preußen, zumal vom Berliner, nicht minder scharf ab als im Süden etwa der Schweizer vom Deutschösterreicher, zumal vom Wiener. Deutscher Trieb zum Ganzpersönlichen, Eigenbrötlerischen macht indes auch nicht halt innerhalb der Grenzen eines deutschen Teilgebiets oder innerhalb der Bannmeile einer Stadt. So bliebe als verbindendes und auszeichnendes Merkmal des Deutschen nur das eine übrig: die völlige Gegensätzlichkeit, die chaotische Vielgestaltigkeit eines Heeres von persönlichst vereinzelten Menschen.

Etwas von solcher chaotischen Veranlagung bleibt auch dem Begriff anhaften, dessen Züge längst zuversichtlicher und eindeutiger festgelegt worden sind, dem Begriff des Germanischen. Wilhelm Worringer sucht das Wesen des Germanen durch seine Deutung der Gotik zu erfassen. Er stützt sich auf Karl Lamprecht und nimmt dank Lamprecht auf, was einst Wilhelm Scherer zum entscheidenden Merkmal des Germanen gemacht hatte. Ungestümer Drang, der sehnsuchtsvoll ins Grenzenlose strebt, wehrt sich gegen alles Ebenmaß. An die Stelle sauberer Ordnung, wie sie in der Antike herrscht, tritt

chaotisches Wühlen, wilde Rauschsucht, die nie auf Befriedigung hofft, nur sich zu betäuben wünschen kann. Faustisch taumelt der Germane von Begierde zu Genuß und verschmachtet im Genuß nach Begierde.

In romanischer und in gotischer Kunst trifft Worringer Merkmale solchen Lebensgefühls an. Aber auch im Barock des 17. Jahrhunderts. Wer mit Heinrich Wölfflins Mitteln Barock von Renaissance scheidet, kann in allem, was dem Barock eigen ist und es von Renaissance trennt, noch genauer die Züge dessen erkennen, was von Worringer Gotik genannt wird.

In diesem Sinn suchte ich Shakespeare (im Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft 1916, S. 3ff.) als einen Barockkünstler zu erweisen. Das Germanisch-Gotische Worringers und die Barockmerkmale Wölfflins enthüllen sich in Shakespeares Werken, wenn sie neben Schöpfungen der Antike oder etwa der klassischen Franzosen gelegt werden.

Shakespeare steht, ein nach langer Verkennung wiedergewonnener Wert, am Eingang unseres Klassizismus da. Lessing nimmt ihn in Anspruch, weil er in Shakespeare, mag er ihn auch schon früh nahe an die Antike heranrücken, etwas verspürt, das dem Deutschen wesensverwandt ist. Er nannte Züge des Gotischen, als er erklärte, das Große, Schreckliche, Melancholische Shakespeares sei uns Deutschen verwandter als das Artige, Zärtliche, Verliebte der französischen Klassiker, als er feststellte, zu große Einfalt ermüde den Deutschen mehr als zu große Verwicklung. Durch Lessing wurde es dem deutschen Dichter heißbegehrtes Ziel, ein deutscher Shakespeare zu werden. Goethe ringt seit Straßburg nach diesem Ziel; der Sturm und Drang folgt ihm; und zuletzt enthüllt sich der Dichter der „Räuber“ den staunenden Zeitgenossen als der eigentliche deutsche Shakespeare. Herder drängt Goethe und dessen Nachfolge auf diesen Weg. Zugleich ahnt er in dem Schöpfer des „Messias“ etwas Verwandtes, einen gleichgerichteten Drang ins Grenzenlose. Zugestanden sei, daß der „Messias“ und daß Klopstocks lyrische Sänge alles verdunkeln, was in Klopstocks Wirken tatsächlich mit Shakespeares Kunst zusammenhängt.

Doch die Gotik Klopstocks, die ihn urverwandt erscheinen läßt mit Shakespeare, bedingt die Eigenheiten des „Messias", die man unepisch zu nennen pflegt, bedingt das Chaotische seiner Oden, bedingt, daß sie zuweilen – Herder sagt es – nur etwas wie den Nachhall einer Glocke in unserem Bewußtsein zurücklassen.

Gotisches Wühlen und Drängen ist also dem deutschen Klassizismus eigen. Aber doch wieder bloß an der Stelle, die von vornherein für den Umkreis des Deutschen innerhalb unseres Klassizismus gilt, an der Stelle, wo Klopstock und Herder, wo der junge Goethe und der junge Schiller stehen. Ganz gewiß macht sich auf langen Strecken des deutschen Klassizismus etwas anderes, ja Entgegengesetztes bemerklich, hat die eigentliche Leistung Goethes und Schillers, aber auch Lessings und wohl auch Wielands einen andern Ton. Ein für allemal ist das Entscheidende des deutschen Klassizismus verknüpft mit Winckelmanns Schlagwort von der edeln Einfalt und stillen Größe, trägt es die Merkmale, die von Winckelmann den Kunstwerken der griechischen Antike zuerkannt worden sind.

Ob die Antike wirklich diese Merkmale hat, fällt hier kaum ins Gewicht. Das 19. Jahrhundert verwarf Winckelmanns Deutung der Antike. Unbestreitbar indes bleibt, daß Winckelmanns eigenes Lebensgefühl in der Wendung von der edeln Einfalt und stillen Größe sich ausspricht. Hat er wirklich nur in die Antike hineingesehen, was bloß sein eigener seelischer Besitz war, er traf doch in seiner Umwelt und in den deutschen Klassikern auf Menschen, denen ein verwandtes Lebensgefühl eignete. Der deutsche Klassizismus kann immerhin, als er unter Winckelmanns Führung und in dessen Sinn sich der Antike zuwandte, eine falschgedeutete Antike vor Augen gehabt haben. Allein wenn er so um den Ruhm kommt, die Griechen ganz richtig verstanden zu haben, so ergeht es ihm nicht anders als den Klassikern anderer Völker. Auch sie deuteten Antike in ihrem Sinn um, als sie im Anschluß an solche Antike ihr Werk schufen. (Die strengere und genauere Deutung der Altertumswissenschaft des 19. Jahrhunderts hat so wenig einen neuen

Klassizismus gezeitigt, wie die philologisch genaue Wiedergabe von Volksliedern eine neue, der Romantik überlegene volksliedartige Lyrik.) Wichtiger ist, daß die deutschen Klassiker, als sie sich anschickten, der Antike in Winckelmanns Sinn nachzuleben, ihr eigenes Lebensgefühl und Lebensbedürfnis verrieten: eben die Neigung zu edler Einfalt und stiller Größe.

In dieser Neigung kündet sich etwas an, das durchaus gegensätzlich ist dem gotischen Wesen des Germanen. In den Deutschen des 18. Jahrhunderts muß neben gotischem Drang mindestens gleichstark, vielleicht stärker das Bedürfnis nicht – mit Lessing zu reden – nach großer Verwicklung, sondern nach großer Einfalt oder – wie wir heute sagen – nach Einfachheit bestanden haben. Lessing selbst, der mit den obenangeführten Worten des siebzehnten Literaturbriefs von 1759 noch gegen die zu große Einfalt sich wendet und sie undeutsch nennt, ist fast im gleichen Augenblick dichtend und lehrend zum Anwalt der edeln Einfalt und stillen Größe geworden. Später, in der „Hamburgischen Dramaturgie", kämpft er vollends gegen die zu große Verwicklung, die er jetzt nicht mehr bei Shakespeare, sondern bei Corneille antrifft. Und an das Gotische Shakespeares wendet er jetzt Worte, die der Vorstellung von edler Einfalt und stiller Größe näherkommen. Er versetzt Shakespeare noch unbedingter als vorher in die nächste Nähe der Antike.

Genügt dies Verhalten Lessings, genügt überdies Winckelmanns Lebensgefühl und die Nachfolge, die solchem Fühlen im deutschen Klassizismus ersteht, um neben dem gotischen Typus noch einen zweiten Typus des Deutschen anzunehmen, einen gelindern, gedämpftern? Oder haben Voraussetzungen, die von anderer Seite kamen, den deutschen Klassikern ebenso wie ihrem Wegweiser Winckelmann das deutsche Gefühl verwirrt und es abgedrängt von germanisch-gotischer Stimmung?

Zuzugeben ist, daß schon vor Winckelmann gegen Barock die Heilslehre einer ruhigeren, maßvolleren Kunst verfochten wird. Nicht zwar Corneille, aber der jüngere französische Klassizismus geht unter Boileaus Führung auf stillere Haltung

aus. Boileau ficht gegen „le clinquant du Tasse", er wehrt das dichterische Barock Italiens und Spaniens, vor allem seiner eigenen Heimat genau wie Molière oder Lafontaine ab. Viel stärker noch wurde das Bedürfnis nach einer geruhigeren Kunst, sobald von England aus nach dem Sturz der Stuarts das bürgerliche Wesen dem Hofstil entgegenwirkte. Es drückt im 18. Jahrhundert schon vor Winckelmann aller Kunst den Stempel des Schlichteren und Gebärdenloseren auf, zeitigt den Zopfstil und läßt aus einer Kreuzung des französischen Hofstils Ludwigs XIV. mit dem bürgerlichen Verzicht auf das Großartige das Rokoko erstehen, eine Kunst, der längst schon etwas von Katzenjammerstimmung nachgesagt wird; von der Stimmung, der nach starken Erregungen die volle Kraft des Genusses fehlt, die daher ins Ironische umschlägt.

3

Diese Verbürgerlichung und ihre kunsthemmenden Wirkungen fanden vor kurzem in dem ungarischen Denker Georg v. Lukács einen scharfen Kritiker (Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik 38, 303 ff. 662 ff.). Lukács klagt die Verbürgerlicher der Dichtung wie des Lebensgefühls an, der Tragik die beste Kraft geraubt zu haben. Verlorengegangen sei durch sie die große Leidenschaft und das Heroische. An ihre Stelle trat verstandesmäßige Erwägung der Gegensätze, die im Drama aufeinanderprallen. Solcher Erwägung hielten diese Gegensätze nicht stand. Sie lösten sich auf. Das Drama gewann das Wesen eines Streitgesprächs, in dem jeder von seinem Standpunkte aus recht behielt. Kein Raum blieb übrig für den Bösewicht. Wirklich ist Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie" den Bösewichten Corneilles gram und erwähnt die Bösewichte Shakespeares kaum. Er selbst schuf zwar noch Marinelli. Doch Goethe eröffnete mit Absicht in „Clavigo" alsbald eine Tragik, die den Bösewicht nicht mehr benötigt. Tragik und Untergang wird herbeigeführt von einem wohlmeinenden Freunde, weil sein Weltsinn ihn drängt, Clavigo vor einem Fehlgriff zu bewahren. Solches Verfahren läßt

sich verstehen, es läßt sich entschuldigen. Genau gleiches gilt von Antonio. Es hieße Goethes „Tasso" völlig verkennen, wenn man übersähe, wieviel Goethe getan hat, Antonio mindestens ebenso viel Recht zu leihen wie Tasso. Und so stimmte Goethe sogar den Teufel, die Verkörperung des Bösen, herab zu einem bloß verneinenden Geist und ließ nicht bloß den Herrn, auch Mephisto ganz menschlich sprechen. Mehr Recht dem Teufel zu geben war kaum möglich.

Schiller bekehrte sich nie zu solcher Herabstimmung der tragischen Gegensätze. Allein in der Folgezeit behielt nicht er, sondern Goethe recht. Der Schöpfer der „Penthesilea" und des „Prinzen von Homburg" geht Goethes, nicht Schillers Weg, wo es gilt, tragische Gegensätze in zwei Menschen zu versinnlichen. Noch unbedingter stellte sich die Ästhetik des 19. Jahrhunderts auf Goethes Seite, voran Hegel und Schopenhauer. Hebbel verbannte in Lehre wie in Dichtung den Bösewicht grundsätzlich von der Bühne. Das Drama des ausgehenden Jahrhunderts blieb, nicht nur in deutscher Dichtung, dem Glaubensbekenntnis Hebbels treu, übersteigerte es womöglich noch.

Lukács erblickt in diesem ganzen Vorgang eine Folge der Verbürgerlichung des Dramas, und zwar eine bedenkliche, die eine wahre Tragik hemme. Er wertet um. Bisher war man gewöhnt gewesen, die Entdeckung des bürgerlichen Dramas, die Tat, die in deutscher Dichtung geleistet worden ist durch „Miß Sara Sampson", zu einem Fortschritt und zu einem künstlerischen Gewinn zu erheben. Das bürgerliche Schauspiel leitet die Verbürgerlichung des Dramas ein. Lukács gestattet die Annahme, daß hier ein Verfall sich bemerklich mache. Wieweit er im Recht ist, bleibe vorläufig noch unerwogen. Sicherlich ist ein guter Teil des deutschen Klassizismus und nicht bloß dessen bürgerliches Drama in einer bürgerlichen Welt um die starke und gegensatzreiche Tragik früherer Blüteepochen der Dichtung gekommen. Die künstlerische Dämpfung im deutschen Klassizismus muß also nicht Kennzeichen einer entscheidenden Neigung des Deutschen, sie könnte auch bloß

Folge der gesellschaftlichen Umstellung sein, die im 18. Jahrhundert sich vollzieht.

Wenn nicht schon viel früher auf einer Höhe deutscher Dichtung eine verwandte Dämpfung zu erkennen wäre. Die höfischen Künstler des 13. Jahrhunderts huldigen ihr zum Teil, nicht alle. Wolfram steht unverkennbar auf der Seite der Gotik. Er liebt das Barocke, er neigt zum Grotesken. Scharf aber befehdete ihn wegen solcher Bräuche Gottfried. Er spielte gegen Wolframs Kunst, die ihm Unkunst war, die stillere, schlichtere Kunst Hartmanns aus.

Mit voller Schärfe läßt sich Hartmanns Formwille bestimmen. Einfalt und stille Größe sind ihm eigen wie einem der bürgerlichen Dichter des 18. Jahrhunderts. Auch von dieser Seite rückt er nahe heran an Wieland. Goethisch meidet er das Barocke und Groteske. Gerade weil er seinen ausländischen Vorlagen sich gern anschloß, sprechen um so lauter die Stellen seiner Dichtungen, die einen Zug der Vorlage übermalen. Immer wieder verzichtet er auf alles Laute und Grelle. Wenn in der Vorlage von Hartmanns „Iwein“ Calogreant erklärt, eher ließe er sich einen Zahn ausreißen, als daß er sein Abenteuer erzählte, streicht das Hartmann. Seine Vorlage, nicht er vergleicht ein gefahrdrohendes Falltor mit einer Rattenfalle. Nur in der Vorlage darf König Artus freundschaftlich Laudine „parmi les flans“, sie ihn „a plain braz“ umarmen, haut Iwein im Kampf einem Riesen von der Wange ein Stück so groß wie eine Karbonade, wird einmal der jämmerliche Aufzug von Damen ausführlich geschildert. Hartmanns „Erec“ mildert ebenso die drastische Abzeichnung von Enites Kleidung, macht aus der lebendigen Darstellung einer Brautnacht etwas ganz Allgemeines; nicht bei Hartmann, bloß bei seinem französischen Vorgänger klagt Enite ihre Torheit an in dem Bilde: so lange wälze sich die Ziege herum, bis sie schlecht liege.

Das alles wurde schon vor etwa einem Vierteljahrhundert von Richard Heinzel festgestellt. In der Sammlung seiner „Kleinen Schriften“ (Heidelberg 1907, S. 112 ff.) läßt es sich

jetzt leicht nachlesen. Den Grund solchen Verhaltens suchte Heinzel in einem Mangel deutscher Kultur: der höfische deutsche Dichter wagte nicht sich gehen zu lassen. Seine Menschen übernehmen vom Ausland die Vorschrift für ihr Benehmen, sie übertreiben eine Höflichkeit, die sie nur gelernt, nicht aus sich selbst erzeugt haben. Unbedenklicher und natürlicher geben sich die Vorbilder, die Franzosen, im Leben, geben sich die französischen Dichter in ihren Schöpfungen.

So Richard Heinzel. Allein sollte wirklich bloß etwas Verneinendes und nicht auch etwas Bejahendes, bloß ein Mangel und nicht auch ein tiefverwurzeltes Formbedürfnis mitgesprochen haben? Gerade der bewußte Formzerbrecher Wolfram weist in Hülle und Fülle die derben Züge, die aus den Vorlagen nicht in Hartmanns Werke übergehen. Er kann sich nicht genugtun im Drastischen. Und dabei kehrt er sich grundsätzlich von der strengen Form höfischen Lebens ab, möchte er die Irrwege aufzeigen, auf die gerät, wer zu ängstlich den Vorschriften höfischen Verhaltens folgt. Unbedenklicher, natürlicher ist er in Sachen seiner Kunst wie des Benehmens. In der Kunst bleibt er den Franzosen verwandter als Hartmann, obgleich er gar nicht auf das Ideal ausgeht, das für Hartmann gegeben war in den Lebensformen des Auslandes und das – wie Heinzel meint – aus innerer Unsicherheit von Hartmann übersteigert wird. Liegt es nicht näher, in Hartmann einen Formwillen zu suchen, der ebenso den Franzosen wie dem Dichter des „Parzival" widersprach? Den Franzosen hat Barock immer nahegelegen. Fast scheint es, als wehre sich Boileaus Kunstabsicht gegen etwas Urfranzösisches. Den Gegensatz zwischen Wolframs Barock und Hartmanns gedämpfter Kunst hat schon Gottfried, und zwar als Parteigänger Hartmanns, genau genug festgestellt. Er führte ihn nicht auf etwas Unzureichendes in Hartmanns menschlichem und künstlerischem Gehaben zurück. Er verwarf schlechthin, was in Wolframs Schaffen dem Stil der edeln Einfalt und der stillen Größe widersprach. Die Merkmale, die dem Barock Heinrich Wölfflin zubilligt, künden sich schon an in Gottfrieds Einwänden gegen

Wolfram. Der „vindære wilder mære, der mære wildenære“ geht wie alle Barockkunst nicht auf Klarheit aus. Einen Deuter benötige Wolfram, sagt Gottfried. Aber auch klare Tektonik sei ihm fremd, der, des Hasen Geselle, „ûf der wortheide hôchsprünge und wîtweide mit bickelworten“ sein wolle. „Lûter und reine“ seien dagegen die kristallklaren Worte Hartmanns, „ebene unde sleht“ (sogar also das Kennwort „schlicht“ kehrt hier wieder) sei Hartmanns Rede. Der Vorwurf unechten Materials, der dem Barock immer wieder gemacht worden ist, kündet sich in anderen Wendungen Gottfrieds noch deutlicher an. Gottfried selbst fühlt sich als Vertreter der Kunstrichtung Hartmanns. Er weist noch auf andere, die seinem Ziel zustreben.

Heinzel selbst gab gern zu, daß die Kunst, das ist die Ausbildung eines durch Beschränkungen bestimmten Stils, von Hartmann und Gottfried gefördert worden sei. „Einen Künstler wie Gottfried hat das französische Mittelalter nicht hervorgebracht.“ Freilich habe Wolfram mehr Erfolg gehabt. Das beweise seine Nachfolge. Wie eng verknüpft er war mit deutschem Dichten, ergibt sich aus Scherers Hinweis, den auch Heinzel aufnahm, daß Wolframs Stil die Bräuche der Spielleute fortsetze. Doch weiß Heinzel sehr wohl, daß auch in „Kudrun“ sich etwas von Hartmanns Dämpfung beobachten läßt: wenn Kudrun in unmittelbarer Todesgefahr aufschreit und der Dichter diesen Verstoß gegen die Sitte ausdrücklich hervorhebt. Mag das wirklich einer und derselben Formabsicht entstammen wie Hartmanns dämpfende Griffe oder nicht, sicherlich empfand Heinzel selbst, daß diese Griffe doch mehr verraten als die Unzulänglichkeit des Nachahmers fremder Haltung. Und zuletzt warf auch er die Frage auf, ob der idealistische Stil der adligen Epiker des deutschen Mittelalters nicht tiefer begründet sei als in der Fremdheit des geschilderten Lebensinhalts. Nach solcher tiefern Begründung suchte ich hier. Nicht also Widerspruch gegen Heinzel, nur Fortführung seiner Gedanken ist es, wenn ich annehme, daß in dem Gegensatz von Hartmann und Wolfram sich das Widerspiel zweier Typen

des Deutschen verrate: des gedämpften, der auf edle Einfalt und stille Größe zielt, und des chaotischen, dem das Drastische des Barocks lieb ist.

Wie urdeutsch das Verzichten auf alle fühlbaren Gebärden ist, erkannte ich, als ich, von Wölfflins kunstgeschichtlichen Grundbegriffen und von seiner Scheidung der Renaissance und des Barocks kommend, an Georg Simmels „Rembrandt" geriet (vgl. oben S. 87 ff). Hier fand ich nachgewiesen, daß Rembrandt, der Künstler der Barockzeit, gleichwohl in fühlbarem Gegensatz stehe zu entscheidenden Zügen des Barocks. In aller Kürze stelle ich hier nur fest, daß Rembrandt das Leben nicht übersteigert, wie es der Barockmaler zu tun liebt. Rembrandt meidet zwar, wie das Barock, die klar und übersichtlich ordnende Tektonik der Renaissance und natürlich auch der klassischen Antike. Er huldigt zwar so wenig wie das Barock dem Ideal der Grenze. Aber noch immer macht sich im Barock, nicht aber bei Rembrandt kenntlich ein Bedürfnis nach einer Form, die über das Leben hinausschreitet, die auf stärkere seelische Spannung zielt als das Leben.

In dieser Selbstbeschränkung Rembrandts ging mir nach Simmels Deutung etwas Echtdeutsches, ging mir indes auch das Wesen der Kunst Goethes und des größeren Teils unserer Klassiker auf. Zugleich aber enthüllte sich mir um so reiner der andere deutsche Typus, der barockere, gespanntere, der Typus, der von Goethes Zeiten bis in die jüngste Vergangenheit hinein als mehr oder minder unterdrückte Gegenpartei titanisch gegen Goethes edle Einfalt und stille Größe sich wehrt und in dem eigenen Verhalten etwas echter Deutsches erkennt. Nicht echter, aber auch deutsch ist er. Gegen den Deutschen, der in jeder gewollten Form etwas Unnatürliches empfindet, wendet sich in ihm der Deutsche, der berserkerhaft ausbrechen kann, der in chaotischem Wühlen und Drängen sich austobt, der gotische Deutsche. Es ist der Typus, der einmal Friedrich Maximilian Klinger oder Lenz oder junger Schiller, ein andermal Arnim, Grabbe, Büchner, dann Wedekind, Eulenberg oder Karl Hauptmann heißen kann, der Typus, den die sogenannte

Ausdruckskunst vertritt. Auf dem Gegensatz des goethischen und des gotischen deutschen Typus habe ich meine „Deutsche Dichtung seit Goethes Tod“ aufgebaut. Er scheint mir unentbehrlich, wenn der Weg begriffen werden soll, den von Goethe zum Impressionismus und von der Eindruckskunst zur Ausdruckskunst deutsche Dichter gegangen sind.

Voraussetzung des goethischen Typus ist, das glaube ich hier gezeigt zu haben, nicht schlechthin die Verbürgerlichung der Welt im 18. Jahrhundert. Sie kann ihm gedient haben. Eine klassische deutsche Kunst im Sinn Goethes konnte zu ihrem Recht nur kommen, wenn das Zeitalter auch dort für sie vorbereitet war, wo deutsches Fühlen gedämpfter Art nicht das Gegebene darstellte.

4

Schon ist ein Zug des deutschen Klassizismus, das Bedürfnis nach edler Einfalt und stiller Größe, des Verdachts freigeworden, daß er Verfall anzeige. Wäre er schlechthin bloß eine Folge der Verbürgerlichung aller Kunst im 18. Jahrhundert, so müßte er ja mindestens im Sinne von Lukács als Merkmal des Verfalls gelten.

Wenn indes heute von dem Augenblick geschichtlicher Entwicklung die Rede ist, in dem sich Verfall einstellt, so bleibt eine Auseinandersetzung mit Oswald Spengler unvermeidlich. Spengler hat die Kennzeichen des Verfalls neu und genauer zu bestimmen, die Grenze, die von Kultur die Zivilisation trennt, scharf zu zeichnen versucht. Allerdings ist aus dem ersten Band vom „Untergang des Abendlandes“ nicht mit völliger Eindeutigkeit zu ersehen, ob Spengler den deutschen Klassizismus schon zur Zivilisation oder noch zur Kultur zählt. Vor Goethe beugt er sich gern. Schiller fährt bei ihm nicht gut. Seine Tafeln zur vergleichenden Morphologie der Weltgeschichte berücksichtigen wohl Geistes- und Kunstepochen, nicht aber Epochen der Dichtung, wie denn Dichtung bei ihm überhaupt etwas zu kurz kommt. Innerhalb der Geisteswelt steht Goethe bei Spengler am Ende des Herbstes der Kultur,

unmittelbar vor dem Anbruch des Winters. Innerhalb der Kunst gehören bei ihm Empire und Biedermeierstil noch dem letzten Ende der Kultur an. Der deutsche Klassizismus käme mithin auch von diesem Gesichtspunkt aus noch innerhalb der Kultur zu liegen. Ganz allgemein heißt es ein andermal bei Spengler, daß in der Antike seit dem Alexandrinismus und im Abendland seit 1800 statt notwendigen Stils, der wie ein ungewollter und unausweichlicher Trieb sich durchsetze, erkünstelte Stile herrschen, die alle zehn Jahre sich ändern. Da rückt die Grenze zwischen Kultur und Zivilisation schon zurück und tief hinein in die Umwelt Goethes. Noch unbedingter werden einem guten Teil dessen, was sonst bei Spengler dem Bereich der Kultur zugewiesen ist, und damit dem deutschen Klassizismus Kennzeichen der Zivilisation dort zugewiesen, wo Spengler von der Rückkehr zur Natur spricht.

Wenn Lukács die Verbürgerlichung der Kunst im 18. Jahrhundert umwertend zur Ursache künstlerischen Abstiegs macht, so entwertet Spengler die Wirkung Rousseaus, die in der Geschichte der Dichtung und auch von Goethes Schaffen immer gern wie etwas Wichtiges, Förderndes, Befreiendes gefaßt worden war. Spengler vernimmt in dem Ruf nach Natur bloß Widerspruch gegen eine bestehende Größe. Natur in Rousseaus Sinn ist ihm kein selbständiger und bejahender, nur ein Gegenbegriff. Die Natur der Empfindsamen ist ihm nur schüchterne Auflehnung gegen den großen Stil, den man nicht mehr ertrug. Natur wird vom Philosophen, Politiker, Künstler ausgespielt gegen die Jahrhunderte hoher Kultur, erscheint ihnen als Befreierin vom Alpdruck der Vergangenheit. Träumerische Sehnsucht nach Alpengipfeln, Urwäldern, Wüsten verrät den Plebejer, der die Moral der großen Kultur verneint, die tragische Moral. Ganz einstimmig mit Lukács, den er aber nicht nennt, erblickt Spengler in der gesellschaftlichen Dramatik von Hebbel bis Ibsen die eigentliche Verneinung des wahrhaft Tragischen. Tiefer Haß gegen alle Autorität und Satzung beseele die Vorkämpfer der Natur, die Umwerter von der Art Buddhas, Diogenes', Nietzsches.

Anstürmend gegen den Rousseauismus läßt sich Spengler hinreißen, auch eine Erscheinung griechischer Kunst, die er sonst der Kultur zuweist, zu einer Erfindung der Zivilisation herabzudrücken: die korinthische Säule. Im Gegensatz zur dorischen, die auf heroische Größe zurückgehe, zur ionischen, in der sich bürgerliche Anmut ausdrücke, gebe die korinthische Säule unverhüllt das Motiv der Pflanze und erweise sich durch solches Zugeständnis an die Natur als Ergebnis sinkender Gestaltungskraft.

Spenglers Linien geraten hier in Verwirrung. Mit der korinthischen Säule treten die deutschen klassischen Dichter herunter auf die tiefere Stufe der Zivilisation. Denn unleugbar wirkt sich im deutschen Klassizismus, zumal in Goethe, Rousseaus Ruf nach Natur aus, kennt schon Goethe die träumerische Sehnsucht nach Alpengipfeln, verneint also auch Goethe die Moral der großen Kulturzeiten.

Als Umwerter müßte indes Spengler sich selbst neben Buddha, Diogenes, Nietzsche stellen. Noch mehr. Der Umwerter der Werte vom Ausgang des 19. Jahrhunderts hat ihm das Wesentliche vorweggenommen von der Umwertung Rousseaus. Sogar Lukács denkt, wenn er die Verbürgerlichung entwertet, nur Gedanken des Buchs „Menschliches, Allzumenschliches“ weiter, ganz wie Spengler.

Überraschen muß ja immer wieder der schroffe Gegensatz, der zwischen diesem Buch und älteren wie jüngeren Äußerungen Nietzsches waltet. Nietzsche, der Anwalt des Dionysischen, der Entdecker des Dionysischen in der griechischen Tragödie, Nietzsche, der die griechische Tragödie zum Werk der Rauschsucht macht und ihr dadurch einen besonders hohen Wert zuerkennen will; Nietzsche, der für sein Schaffen einmal das Recht der Inspiration beanspruchte, sich in seinen philosophischen Gedankenformen getragen fühlte durch eine überwältigende, ihn selbst zum bloßen Werkzeug herabdrückende Macht: dieser Nietzsche ficht in dem Buch „Menschliches, Allzumenschliches“ für den Handwerkerernst des Genies, für strengen Zwang, für feste Form und opfert ihnen alle Stegreif-

arbeit auf. Die Form, die auf dem Verwerfen, Sichten, Umgestalten, Ordnen ruht, bedeutet ihm jetzt das eigentlich Wertvolle. Er findet sie wieder in Stil, Vers, Satzbau der französischen klassischen Dramen und in ihren drei Einheiten. Voltaire ist in solcher Stimmung ihm der letzte große Dramatiker, der seine vielgestaltige, auch den größten tragischen Gewitterstürmen gewachsene Seele durch griechisches Maß bändigte. Was noch kein Deutscher vermochte, habe Voltaire vermocht, weil die Natur des Franzosen der griechischen viel verwandter sei als die Natur des Deutschen. Für Nietzsche ist in diesem Augenblick Voltaire auch der letzte große Schriftsteller, der in der Behandlung der ungebundenen Rede griechisches Ohr, griechische Künstlergewissenhaftigkeit, griechische Schlichtheit und Anmut hatte.

Wie für Spengler ist schon für Nietzsche der Zerstörer solcher Kultur Rousseau. Aber für Nietzsche auch der von Lessing wiedererweckte Shakespeare. Ungeheures sei verlorengegangen durch diese Sprünge in den Naturalismus. Sie seien Voraussetzung für den Sieg des modernen Geistes mit seiner Unruhe, seinem Haß gegen Maß und Schranke. Wir genössen jetzt Poesien aller Völker, alles an verborgenen Stellen Aufgewachsene, Urwüchsige, Wildblühende, Wunderlichschöne und Riesenhaftunmäßige vom Volkslied bis zum „großen Barbaren“ Shakespeare. Größer, kälter, herber, morgenkühl waren nach Nietzsche die Dichter von einst, Willensbändiger, Tierverwandler, Menschenschöpfer, Bildner, Um- und Fortbildner des Lebens. Den Dichtern von heute bleibe nur, den Willen zu entfesseln, das Leben zu befreien, abzuschirren, Ketten zu lösen, zu zertrümmern. Das Edelste und Köstlichste erstehe jetzt sogleich als Ruine, ohne Vergangenheit und Zukunft des Vollkommenseins.

Nicht bloß Spengler nimmt diese Vorwürfe auf. Nicht bloß Lukács führt sie weiter. Sie klingen nach, wo immer seitdem gegen die Entartung (wie man es nannte) der Gegenwart und auch gegen Nietzsche gekämpft worden ist. Bei Max Nordau, bei dem Franzosen Ernst Seillière, jüngst bei dem Amerikaner

Irving Babbitt. Sie drängen noch wuchtiger als Spenglers Umwertungen den deutschen Klassizismus in die Welt des Verfalls hinein. Nicht nur das Rousseauische der Klassiker, auch das Shakespearische dient solcher Anklage.

Nur übersehe man nicht, daß Nietzsche und nach ihm Spengler genau das Gegenteil meinen von Lukács' Feststellungen. Lukács verdenkt dem Jahrhundert des deutschen Klassizismus die bürgerlichen Neigungen, also das Abschwächen, das Dämpfen, die Unfähigkeit zu heroischer Leidenschaft. Nietzsche und Spengler wenden sich gegen Zerstörungslust, gegen Verneinen des großen Stils. Lukács mußte berücksichtigt werden, als von der Neigung des deutschen Klassizismus zu edler Einfalt und stiller Größe die Rede war. Nietzsche verdenkt der deutschen Welt nach Voltaire, daß sie von griechischem Maß nichts mehr wissen wollte. In meiner Sprache heißt das: Lukács kämpft gegen die goethische gedämpfte Kunst, gegen den einen Typus des Deutschen, die beiden andern wenden sich gegen das Chaotische deutscher Gotik, also gegen den entgegengesetzten Typus.

So schließen sich eigentlich die Äußerungen der beiden Klägerparteien wechselseitig aus. Wenn die eine Ansicht richtig ist, kann die andere es nicht sein. Wieweit für den Typus Goethes nicht zutrifft, daß er bloß Ergebnis der kulturzerstörenden Verbürgerlichung sei, glaube ich gezeigt zu haben. Das hindert nicht, in Nietzsches und Spenglers Einwänden etwas Wahres anzunehmen. Ich hoffe indes dartun zu können, daß auch diese Einwände den deutschen Klassizismus und vor allem Goethe nicht treffen.

Shakespeare, der Künstler des Germanisch-Gotischen, wird allerdings von Lessing gegen die Franzosen ausgespielt. Allein mit bemerkenswerter Vorsicht holt Lessing als Kunstbetrachter nur das aus Shakespeare, was ihm verträglich erscheint mit der griechischen Kunst des Sophokles und mit der griechischen Kunstlehre des Aristoteles. Mag immer mit Recht behauptet werden, daß Lessing die Verwandtschaft Shakespeares mit der antiken Tragik überspannt habe. Daß er sie überspannen

konnte, zeugt für seinen festen Willen, sich als Künstler von Shakespeare nicht ins Chaotische der Gotik verlocken zu lassen. Wirklich tragen seine Dramen kaum stoffliche, noch weniger Formzüge Shakespeares. Der Sturm und Drang reißt dann freilich alle Schranken ein, die von Lessing aufgerichtet worden waren, deutsche Dramatik durch Shakespeare nicht heraustreiben zu lassen aus der Welt der edeln Einfalt und stillen Größe. Doch sogar Herder wehrt sich gegen dies Einreißen. Goethe aber schlägt von „Götz" aus den Weg ein zu „Iphigenie" und „Tasso", er gelangt, die Kunst der Griechen mit der Seele suchend, ganz nahe heran an französische klassische Form. Der reife Schiller kehrt vollends zurück zu Lessings Lehre und zu Aristoteles. Und eines Tages mutet er zusammen mit Goethe Bearbeitungen von Stücken Racines und Voltaires der weimarischen Bühne zu. Wie das gemeint war, wie sehr es dem Naturalismus entgegenarbeiten sollte, verrät das Gedicht „An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte". Die entscheidende Strophe, ein Versuch, die Form der Franzosen in einer einzigen Stanze erschöpfend zu erfassen, wirkt fast wie Enthüllung von Schillers eigenen dramatischen Formabsichten:

Ein heiliger Bezirk ist ihm die Szene,
Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
Sind der Natur nachlässig rohe Töne,
Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied;
Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze,
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.

Schon diese Strophe erschüttert Nietzsches Anklage, kein Deutscher habe so wie Voltaire seine Seele durch griechisches Maß zu bändigen verstanden. Daß Schiller es mindestens wollte, daß Goethe es geleistet hat, zählt das auch zu den Annahmen, die man umwertend ablehnen soll?

Vielmehr ergibt sich jetzt die wahre Bedeutung der goethisch-deutschen Dämpfung für unsern Klassizismus. Sie half nicht

nur das Chaotische der Gotik einschränken. Sie führte deutsche Abneigung gegen strenggegliederte Form hinauf zu einem Standpunkt, von dem aus die Kunst des Ebenmaßes und der strengen Tektonik erfaßbar wurde auch den Deutschen. Mag immer – wie Nietzsche behauptet – von dieser Seite die Natur des Franzosen der griechischen verwandter sein als die deutsche: gerade in der Umwelt Goethes, aber auch schon Lessings ergab sich eine Verknüpfung des deutschen gedämpften Formwillens mit griechischer Neigung zur genau umgrenzten Form. Das war der entscheidendste Sieg über die Grenzenlosigkeit des Barocks. Edle Einfalt und stille Größe, gefaßt als Wesen der griechischen Kunst, hätten diesen Sinn noch nicht gehabt, hätten nie hinausgeführt über eine unmerkliche Form. Allein seit Lessing versenkte sich der deutsche Klassizismus tief genug in die Antike, um auch noch etwas von dem griechischen Bedürfnis nach wohlberechneten Maßen zu erfühlen.

Gewiß soll hier nicht unterschätzt werden, was für unsere Klassiker Shakespeare bedeutet. Allein sie verbanden kühn genug die entgegengesetzten Enden der Tragik miteinander: Shakespeare und die Antike. So meinte es Lessing, so Goethe, so Schiller, als sie alle drei zur Reife gelangt waren. Das Eigene und Entscheidende unseres Klassizismus ist, daß er in deutschem Sinn Fremdes verarbeitete, daß er deutsche Anlage durch die Aufnahme des Fremden steigerte, daß er sich selbst überwand, aber nicht um Sklave des Fremden zu werden. Ein Spätling, zog er Gewinn aus dem Reichtum der Vergangenheit anderer Völker. Er prägte indes diesen Reichtum im deutschen Sinn um.

So nutzte er überwindend und zurechtbiegend die Antike, Shakespeare und ganz besonders Rousseau. Zunächst ist ja allbekannte Tatsache, daß die deutsche Philosophie des Idealismus (Kant, Schiller, Fichte, Schelling, Hegel) auf Rousseau fußt, daß aber diese deutsche Philosophie aus seinen Anregungen etwas ganz anderes gemacht hat. Am fernsten stand ihm Lessing. Lessings Mißurteil über „Werther“ kommt aus dem Mund eines Mannes, der eine zerstörend auflösende Leidenschaft ablehnte wie ein antiker Mensch und sie als Anwalt des Ideals

der Grenze verwarf. Goethe hatte diesen „Werther“ erfüllt mit Stimmungen Rousseaus, er hatte in ihm der Weltdichtung ein Gegenstück zu Rousseaus „Nouvelle Heloïse“ gestiftet. Werther ist ein Sentimentalischer nach Rousseaus Sinn ebenso wie Tasso, wie Wilhelm Meister, wie vor allem Faust. Sie alle, zumal Faust, werden zugleich getragen von gotischem Lebensgefühl. Was Goethe von solchem Lebensgefühl als Deutscher ergründen konnte, hat er ihnen gegeben. Aber nicht als typischer Träger dieses Gefühls, sondern als dessen Überwinder. Die Reste dieses Gefühls, die in ihm bestanden, hat er sich aus dem Herzen geschrieben, als er sie formte. Und er formte sie als Anwalt der edeln Einfalt und stillen Größe, als Vorkämpfer gedämpfter Kunst. Scharf, fast mißtönig klingen aus Goethes Werken die wenigen Stellen heraus, an denen er chaotischem Gefühl ungebrochenen Ausdruck leiht, etwa die donnernde Rede Beaumarchais' im „Clavigo“, ja schon ein kraftgenialischer Zuruf „Fühle, Kerl“ im „Werther“. Goethes künstlerische Tat ist, gotische Inhalte seinem Formwillen zu unterwerfen. Das Geheimnis solchen Verfahrens hat sich längst enthüllt. Schon Schiller sprach es aus, als er den Rousseauismus des 18. Jahrhunderts auf Herz und Nieren prüfte, in dem rousseauisch Sentimentalen wohl den eigentlichen Menschen des Zeitalters erkannte, für Goethe aber die Formel fand, das gefährliche Extrem des sentimentalischen Charakters sei in Goethes Werken bloß Stoff eines unsentimentalischen Dichters, in dem die Natur getreuer und reiner wirke als in irgendeinem anderen unter den Neuern. Wir würden heute sagen, in Goethes wichtigsten Schöpfungen wird der chaotische Deutsche durch die Mittel einer ruhigern, stillern, schlichtern, natürlichern deutschen Ausdrucksform vergegenwärtigt. Ohne Zweifel nahm Goethe durch solche Herabstimmung des Tons seinen Schöpfungen manchen Reiz. Die gotischen Deutschen verdenken ihm das. Sie schlürfen gern einen noch kräftigern Trunk. Doch nur auf diesem Wege konnte Goethe zum Überwinder und Umpräger Rousseaus werden, wie er deutschdämpfender Umformer Shakespeares geworden ist. Nur so

konnte er den deutschen Klassizismus den Anklagen Nietzsches und Spenglers entziehen, die in der Wiederaufnahme Shakespeares, in dem Echo von Rousseaus Naturruf Kennzeichen zerstörenden Verfalls erblicken.

Hätte Irving Babbitt in seinem Buch „Rousseau and Romanticism" (Boston und New York 1919) diese Zusammenhänge beherzigt, ihm wäre Goethe minder zum Rousseauisten geworden. Er faßt Romantik im weiten Sinn des Worts und zieht alles heran, was – mit Nietzsche zu reden – seit dem 18. Jahrhundert für das Urwüchsige und Wildblühende sich einsetzt, was in Spenglers Sinn umwertend bestehende Kultur verneint. Rousseau ist auch ihm der Bahnbrecher solchen Gefühls. Er weiß überdies, daß schon Shaftesbury, ja schon Plotin diese Haltung vorbereite. Shaftesbury und Plotin enthüllen sich anderseits immer mehr als Voraussetzungen unseres Klassizismus. So scheint es nur selbstverständlich, daß Goethe zugehöre einer Romantik, wie sie gefaßt wird von Babbitt. Fausts Glaubensbekenntnis in der Katechisationsszene ist in Babbitts Augen unzweideutiges Zeugnis für zerstörenden Rousseauismus. Babbitt ahnt dabei nicht einmal, wie genau Fausts Worte übereinstimmen mit einer Stelle der „Profession de foi du vicaire savoyard" in Rousseaus „Emile". Aber ist in dieser Form und unter diesen Voraussetzungen das Bekenntnis eine Äußerung Goethes oder nur seines Faust? Galt es hier, persönlichste Überzeugung auszusprechen oder das religiöse Gefühl des chaotischen Sturm- und Drangmenschen in Worte zu kleiden? Ist Faust allein oder ist auch Goethe Rousseauist?

Besonders gut offenbart sich die Grenze, die von Rousseau und von dem, was für Babbitt Romantik heißt, Goethe trennte, durch rechte Würdigung eines Gegensatzes, der von Babbitt aufgestellt wird und ihm viel bedeutet. Babbitt scheidet (S. 354f.) zwei unvereinbare Möglichkeiten künstlerischer Phantasie: die konzentrische (er nennt sie auch die sittliche) und die exzentrische Phantasie. Konzentrisch ist die Phantasie des alten Griechen. Die Art und die Grenzen dieser Art Phantasie bestimmt Aristoteles, wenn er den Dichter, weil er eine allge-

meiner gültige Wahrheit vortrage, über den Geschichtschreiber stellt. Die exzentrische Phantasie schweift entfesselt und nach Willkür in den Wundern einer dunkeln und schwankenden Welt. In solch exzentrischer Phantasie erblickt Babbitt den Weg zum Wahnsinn; jedes Irrenhaus berge Vertreter dieser Art Phantasie. Beide Arten der Phantasie verwechselt zu haben, ist nach Babbitt der schwere Fehler der Romantik, die eine Nachfolge Rousseaus ist.

Ich möchte nicht die Bemerkung unterdrücken, wie sehr auch in dieser Gegenüberstellung Babbitt der Gesinnungsgenosse des Nietzsche vom „Menschlichen, Allzumenschlichen" ist und dann auch Spenglers. Nur sollte Babbitt hinzufügen, daß Goethe, am allerwenigsten Verfechter exzentrischer Phantasie, gewiß der Verwechslung beider Arten der Phantasie nicht beschuldigt werden darf. Gerade Goethe ist unter den großen Dichtern der Welt am fernsten geblieben dem Begriff des Dichters, den im fünften Aufzug des „Sommernachtstraums" Shakespeare andeutet. Goethes Auge rollte nicht in schönem Wahnsinn. Vielmehr hat vor Goethe kaum jemals ein Dichter (und auch mit der Gegenüberstellung von Dichtung und Geschichte Aristoteles nicht) den Künstler gleich fest an die Natur gebunden. Unerbittlich streng fordert Goethe vom Künstler, daß er seine Phantasie in die Schule der Natur schicke, ehe er ans Schaffen sich wagt. Ein Werk der Phantasie galt ihm nur dann für echt und gesund, wenn der Künstler es nach den Gesetzen der Natur schuf. Alles andere nannte er krankhaft, pathologisch.

Für Goethe ist Natur etwas ganz anderes als für Rousseau. Mag Rousseaus Naturruf immer, wie Spengler sagt, nur verneinen, nur Willkür und Zerstörung bedeuten, nur entfesseln und bestehende Gesetzlichkeit umwerfen: Goethes Begriff der Natur ist strenge Gesetzlichkeit. Diese Gesetzlichkeit zu erkennen, ist er Naturforscher geworden. Und was ihm von ihr aufging, das nutzte er für sein dichterisches Gestalten. Weder genügte ihm fortan bloße Nachbildung der äußern Schale der Natur noch persönlich willkürliche Zurechtrückung (er nannte

sie Manier). Sondern er strebte nach einem künstlerischen Gestalten, das mit jedem Strich erbringen sollte, was so notwendig, so organisch gesetzlich sei wie ein Werk der Natur. Das Kunstwerk wird, weit davon entfernt, bloß Äußerung willkürlichen Schweifens zu sein, in solcher Auffassung zu einem in sich geschlossenen Organismus, dessen Ganzes ebenso bedingt ist durch seine Teile, wie die Teile durch das Ganze. Sehr früh, schon in Straßburg, ahnte Goethe diese entscheidende Prägung seines Phantasiebegriffs. Als er sie endlich voll erfaßt hatte, ging sie gleich andern seiner Erkenntnisse auch über auf Schiller.

Goethe fand die organische Notwendigkeit, die er vom Kunstwerk forderte, wieder in den Schöpfungen der griechischen Antike, zunächst in der Plastik. So wurde er abermals hingelenkt zu einer Kunst des Ebenmaßes, die ihm schon – wie wir gesehen haben – dank andern Voraussetzungen seines künstlerischen Gefühls entscheidend wichtig geworden war. Wie in vorbestimmtem Einklang laufen alle Linien, auf denen sich der deutsche Klassizismus goethischer Prägung bewegte, an einer einzigen Stelle zusammen.

Tatsächlich war es ein kaum faßbares Wunder, daß in dem Augenblick, der reif war, Antike im Sinn deutschen gedämpften Formwillens zu begreifen, uns Deutschen und der Welt ein überragender Künstler geschenkt wurde, der die bürgerliche Herabstimmung der großen heroischen Leidenschaften emporheben konnte zu der Formfreude antiker, aber auch französisch-klassischer Kunst. Der überdies die chaotischen Inhalte deutscher Gotik zu erfühlen und sie zugleich im Sinn seines Lebens- und seines Formgefühls zu bändigen verstand. Der endlich Rousseaus Verneinungen (wenn es wirklich bloß Verneinungen waren) und die ihnen entströmende Sehnsucht nach dem Urwüchsigen und Wildblühenden in sich trug und sie zugleich in die Bejahung einer Kunst von starker innerer Notwendigkeit umzusetzen wußte. Hat Goethe dadurch den deutschen Klassizismus bewahrt vor Verfallsneigungen, die sich bald nach ihm durchzusetzen begannen, so ging ihm Lessing als wichtiger Führer voran, leistete ihm Gefolgschaft Schiller, nachdem er

in seinen Anfängen Richtungen eingeschlagen hatte, die zum Verfall hinleiten konnten.

Aus Goethes Kunst der edeln Einfalt und stillen Größe wurde im 19. Jahrhundert eine ganz verbürgerlichte Kunst. Sie hatte, je näher sie an Goethe sich hielt, desto Wertvolleres zu bringen. Allein am Anfang des 20. Jahrhunderts scheint sie ihre letzten Folgerungen gezogen zu haben und heute keine Kraft zu einer Weiterentwicklung zu besitzen. Um so heftiger meldet sich jetzt das Chaotische, das Gotische des Deutschtums an. Was bei Goethe nur künstlerisch gebändigter Inhalt gewesen war, nimmt jetzt auch die Führung zu neuer Form für sich in Anspruch.

Es beruft sich auf deutsche Klassiker, die im 18. Jahrhundert gegen Goethe die Gotik ausgespielt hatten. Es kann für sich den einen Typus des deutschen Wesens ins Feld führen. Der goethische Klassizismus hingegen, verkörpert in Goethe, vertreten auch von Lessing und Schiller, darf für sich den Ruhm in Anspruch nehmen, daß er die Brücke vom Deutsch-Gotischen zum entgegengesetzten Pol des Deutschtums zu schlagen wußte, daß er, gotischen Inhalt dem Formgefühl dieses andern Pols unterwerfend, deutsches Wesen in aller Vollständigkeit umfaßt, vollständiger als irgendwelche Kunst vor- oder nachher.

DAS BÜRGERLICHE DRAMA

1914

IM Jahre 1898 veröffentlichte Arthur Eloesser sein vortreffliches Buch über das bürgerliche Drama. Es wird von der unausgesprochenen Überzeugung getragen, daß im bürgerlichen Drama sich die entscheidenden Wandlungen vollzogen, die der Bühne neuester Zeit die ihr gemäßeste Form schenkten. Hebbels „Maria Magdalene" erscheint als Wendepunkt. Der Übergang von individualistischer zu gesellschaftlicher Weltanschauung, der auf dem Weg vom 18. zum 19. Jahrhundert stattgefunden hatte, mußte früher oder später den dramatischen Helden entthronen, der auf die Gesellschaft einwirkt, und an seine Stelle das einzelne Wesen setzen, auf das die Gattung einwirkt und dessen Entwicklung und Bildung durch die Gattung bestimmt und begrenzt wird. Eigentlicher Gegenstand der Darstellung wurde dank dieser Verschiebung die Gesellschaft, die große Sünderin; auf sie ward alle Selbstverantwortung des einzelnen abgewälzt. „Am Anfange dieser Protest- und Anklageliteratur steht Hebbels ‚Maria Magdalene', wenn auch nicht durch den Willen ihres Schöpfers. Sie ist ein Sturmvogel der ‚humanen Revolution', die auf der modernen Bühne in Henrik Ibsens Dramen ihren entschiedensten Ausdruck gefunden hat, die durch die pessimistische Kritik der Gegenwart zu einem neuen, wohl geahnten, aber noch unausgesprochenen Idealismus der Zukunft führt." So beschloß Eloesser sein Buch.

Seit der Veröffentlichung der Arbeit Eloessers hat sich das Bild einigermaßen verschoben. Der Ausdruck „bürgerliches Drama" wird jetzt überhaupt selten gebraucht. Ferner beherrscht das bürgerliche Drama, je mehr die Zeit, in der auf der Bühne der Naturalismus die Führung hatte, in eine ferne Vergangenheit zurücktritt, immer weniger die Spielordnung. Vorkommen mag heute überdies, daß ein neueres Stück, weil es gesellschaftliche Kritik im Sinn und in der Form der Dramen vom Ausgang des 19. Jahrhunderts treibt, als naturalistisch und daher als überwunden abgelehnt wird. Das ziemlich verbreitete

Vorurteil der Zeit um 1900, daß im bürgerlichen Drama das eigentlich zeitgemäße dichterische Werk, mindestens aber die eigentliche Bühnenform für die Tragik unserer Tage vorliege, ist wohl vorbei. Dichter und Publikum schätzen heute wieder andere tragische Gestaltungsmöglichkeiten.

Nicht bloß das bürgerliche Drama, vielmehr die ganze Verbürgerlichung der Tragödie, die seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts sich durchsetzte, wird von G. von Lukács (vgl. o. S. 124) angeklagt, der Tragik ihre beste Kraft geraubt zu haben. Aber auch Lukács' scharfsinnige, von Nietzsche und Paul Ernst getragene Erwägung bezeugt, wie stark die Gegenwart vom bürgerlichen Drama und von dessen Zielen abrückt. Lukács kann geradezu als wichtiger Zeuge gelten für das Recht der Absichten neuester Dichter, die dem bürgerlichen Drama ebenso feindlich gegenüberstehen wie aller Verbürgerlichung des Lebens und der Kunst. Ich suche das zu erhärten in einem Aufsatz der „Neuen Schaubühne" (3, 6 ff. 33 ff.). Auf ihn sei hier verwiesen, im übrigen indes nicht versucht, meine Darlegungen mit Lukács' Wertung zu verknüpfen.

Lukács' Anklage trat im rechten Augenblick 1914 hervor. Doch schon lange vor ihm hatte Ibsen den Stab über das bürgerliche Drama gebrochen.

Wenige Monate nach Eloessers Buch, zu Weihnachten 1899, sandte gerade der eine Dichter, der als Schutz- und Schirmherr des bürgerlichen Dramas bis dahin angesprochen zu werden pflegte, ein Bekenntnis in die Welt, das wie eine völlige Umwälzung wirken mußte. Es war sein „Dramatischer Epilog", das letzte Wort, das Ibsen zu sagen hatte. Eine Stelle des Stückes „Når vi døde vågner" entrollte wie mit einem einzigen Schlag das Bild, in dem der greise Dichter selbst seine Entwicklung sah. Und dieses Bild widersprach durchaus den Vorstellungen, die man sich im allgemeinen von Ibsen machte. In seinen Gesellschaftsdramen war man gewohnt, den Höhepunkt seiner Leistung zu suchen. Die größten Schöpfungen seiner Jugend galten nur als Vorbereitung, als vorläufige Versuche. Die lange Reihe der gesellschaftskritischen Stücke, die Ibsen

zuletzt vorlegte und mit denen er zu seinem Weltruhm gelangte, war ferner Voraussetzung fast der ganzen dichterischen, sicher der dramatischen Entwicklung, die sich am Ende des Jahrhunderts vollzog. Ibsens Epilog aber schob unversehens das Schwergewicht in seine Frühzeit. Oder durfte man nicht mit Recht auf Ibsens eigenes Schaffen beziehen, was, am Eingang der Tragödie, Rubek zu seiner Frau Maja über sein künstlerisches Wirken sagt? Wohl muß davor gewarnt werden, in den Worten von Ibsens Bühnengestalten immer nur Selbstbekenntnisse und Glaubenssätze Ibsens zu sehen. Allein der Epilog war ja ein beabsichtigtes letztes Wort an die Welt, eine widerwillige, unmutige Beichte, die sich wenig drum kümmerte, ob sie den Beichtigern zusage oder wie eine Ohrfeige erscheine. Höhnisch und spöttisch klang vollends, was Rubek-Ibsen über das gläubige Publikum vortrug, das dem Künstler zujuble, wenn er Minderwertiges bietet, und blind an den wirklich großen Schöpfungen vorbeigehe. Da war die Rede von einem Meisterwerk, das Rubek einst geschaffen habe. An diesen „Auferstehungstag" reichen nach Rubeks Überzeugung seine späteren Werke nicht heran, die nur Porträtbüsten seien und die im Vorbeigehen entstanden wären. Und doch seien es keine eigentlichen Porträtbüsten. Etwas Verdächtiges, Verstecktes und Heimliches liege in ihnen. Von außen zeigten sie die „frappante Ähnlichkeit", vor der die Menschen mit offenem Munde stünden und staunten, in ihrem tiefsten Grunde seien es ehrenwerte, rechtschaffene Pferdefratzen und störrische Eselsschnuten und hängöhrige, niedrigstirnige Hundeschädel und gemästete Schweinsköpfe und blöde, brutale Ochsenkonterfeis – all die lieben Tiere, die der Mensch nach seinem Bilde verpfuscht habe, und die den Menschen dafür wieder verpfuscht hätten. Köstlich belustigt es Rubek, daß die biederen, zahlungsfähigen Leute diese hinterlistigen Kunstwerke bestellen, sie in gutem Glauben kaufen und zu hohen Preisen, sie schier mit Gold aufwiegen.

Die Anwendung auf Ibsens eigenes Schaffen liegt nah. Wie ein kalter Wasserstrahl wirkte das Bekenntnis auf die Zeitgenossen. Sie sahen sich verhöhnt, sahen ihre Bewunderung

der Gesellschaftsdramen und der ganzen langen Reihe von Dichtungen, die sich den reifen Dichter Ibsen zum Führer gewählt hatten, ins Lächerliche gezogen. Heute ist Ibsens letztes Wort begreiflicher geworden. Heute finden „Brand" und „Peer Gynt" beinah mehr andächtige Zuhörer als die Gesellschaftsdramen. Wir ziehen indes jetzt, durch Ibsens Briefe belehrt, von Rubeks Worten ab, was von Ibsens selbstquälerischer, zuletzt schwerverbitterter Altersstimmung hinzugetan worden ist. Ihn selbst erfüllte am Ende die gallige Stimmung seines Rubek. Gleichwohl ist eine Ahnung Minors heute Tatsache geworden. Schon 1903 hatte Minor in der Münchner „Allgemeinen Zeitung" (Nr. 21f.) die Frage aufgeworfen, „ob wir Zeitgenossen, die wir mit den Ibsenschen Gesellschaftsstücken Schritt gehalten haben, das letzte Wort über ihn gesprochen haben". Minor sah damals schon die Möglichkeit, daß eine spätere Zeit den Schwerpunkt vielleicht nicht so einseitig nach hinten, sondern in die Mitte oder gar nach vorn legen könnte.

Ganz genau läßt sich aus Ibsens Briefen feststellen, wann er mit Bewußtsein die große Kunst, die einen Auferstehungstag zeitigte, aufgegeben hat und zum Verfertiger von Porträtbüsten geworden ist. Empört über die scharfe Kritik, die Clemens Petersen an „Peer Gynt" geübt hatte, entrüstet über den Vorwurf, daß sein Buch nicht Poesie sei, hatte er der Zeit Krieg angesagt: „Bin ich kein Dichter, so habe ich nichts zu verlieren. Ich werde es als Photograph versuchen. Meine Zeitgenossen da oben werde ich mir einzeln, Mann für Mann, vornehmen." So schrieb er am 9. Dezember 1867 an Björnson. „Ich werde nicht das Kind im Mutterleib, werde den Gedanken oder die Stimmung hinter dem Wort in keiner Menschenseele schonen, welche die Ehre verdient, nicht übergangen zu werden." Klingt das nicht wie eine ausdrückliche Ankündigung der Porträtbüsten, ihrer frappanten Ähnlichkeit und des Verdächtigen, Versteckten und Heimlichen, das von Rubek ihnen zugeschrieben wird? Kurzsichtig wäre es, die großen künstlerischen Werte zu unterschätzen, die von Ibsen, seitdem er nur noch Photograph sein wollte, gezeitigt worden sind, ebenso kurzsichtig, wenn Rubeks

verbitterte Äußerung wörtlich zum Werturteil über Ibsens ganzes Wirken erhoben würde. Allein wer heute, unbefangenen Auges und doch auch von der Höhe einer stetigen Weiterentwicklung, seinen Blick zurückwendet zur Geschichte des bürgerlichen Dramas im 19. Jahrhundert, der kann sich dem Eindruck nicht verschließen, daß Ibsens Brief an Björnson vom Dezember 1867 und sein Epilog vom Dezember 1898 uns jetzt das bürgerliche Drama anders weisen, als es dem ausgehenden 19. Jahrhundert erschien. Dieses veränderte Bild aber findet seine Bestätigung in dem Wandel, der sich innerhalb der Dramatik unserer Zeit vollzieht. Wir halten nicht länger das bürgerliche Drama für die alleinseligmachende Bühnenform des Tragischen.

Vom Standpunkt einer neueren Erkenntnis darf die Geschichte des bürgerlichen Dramas eine Durchsicht finden. Sie muß es um so mehr, als ja das bürgerliche Drama im strengeren Sinn des Wortes eine recht junge Erscheinung ist. Zusammengehalten mit den Jahrtausenden tragischer Entwicklung der Weltliteratur sind die etwa anderthalb Jahrhunderte, in denen das bürgerliche Drama sich bisher zu bewähren hatte, eine kurze Zeitspanne. Wohl ist der Roman oder – besser gesagt – die Vorstellung, die wir heute mit dem Wort Roman verknüpfen, auch noch sehr jung. Doch gerade weil diese junge Vorstellung von den Aufgaben der Romandichtung vielfach mit den Voraussetzungen des bürgerlichen Dramas zusammenhängt, erscheint es doppelt nötig, die Entwicklungsbahnen zu verfolgen, die von dem bürgerlichen Trauerspiel durchlaufen worden sind. Es gilt, die Weltanschauung, die gesellschaftlichen Bedingungen, aber auch den Formwillen zu erfragen, den Voraussetzungen also auf die Spur zu kommen, aus denen das bürgerliche Drama erwachsen ist. Geschichtliche Betrachtung kann dabei beobachten, wie leicht Dichtung und gesetzgebende Ästhetik dazu gelangt, einer Kunstform Gesetze vorzuschreiben, die nur einer Unterabteilung dieser Kunstform taugen, Merkmale also, die einer kleineren Gruppe verwandter Dichtungen anhaften, zu unerläßlichen Eigenheiten einer weit größeren Zahl von Kunstwerken zu stempeln.

I

Die hohe Bewertung des bürgerlichen Dramas reicht im 19. Jahrhundert ziemlich weit zurück. Unzweideutiger noch als seine Anwälte aus dem naturalistischen Zeitalter erhob Hermann Hettner es in seiner Schrift „Das moderne Drama“ von 1852 (S. 75ff.) zu der Bühnenform, die vor allen anderen dem Bedürfnis der Zeit entspreche. Ja er wehrte sich gegen die Annahme, daß der Name des bürgerlichen Dramas eine besondere Gattung bezeichnen soll. Lediglich die steife Absonderlichkeit der französischen Tragödie, die nur Könige und Halbgötter auf den Kothurn stelle, sei Ursache des Mißbrauchs. Die Sache selbst sei schon sehr alt. Hettner sagt:

„An und für sich betrachtet ist das bürgerliche Drama ein Drama wie jedes andere; nur sucht es seine Helden nicht auf den Thronen der Könige oder auf den Höhen der Geschichte, sondern in den niederen Kreisen des Lebens, unter schlichten einfachen Verhältnissen. Unterscheidet sich daher die neuere Zeit von dem Altertum und Mittelalter hauptsächlich durch die Befreiung, die sie dem einzelnen als einzelnen gebracht hat, durch die gleichmäßige Anerkennung des rein Menschlichen in allen, ohne Ansehen der Person und des Standes, so liegt es durchaus in der Natur und in der Notwendigkeit der fortschreitenden geschichtlichen Entwicklung selber, daß das sogenannte bürgerliche Drama sich sogleich mit dem Beginn der neuen Geschichte erheben muß. Und so fallen denn auch in der Tat die Anfänge desselben durchweg zusammen mit den Anfängen der modernen Denkart; jeder Mensch hat sein Schicksal, der dürftigste Bürger so gut wie der gewaltigste König.“

Die Begründung ist beachtenswert. Hettner spielt die gesellschaftliche Verschiebung, die sich seit dem Mittelalter vollzogen hat, für das bürgerliche Drama aus. Aber noch bleibt er durchaus auf individualistischem Standpunkte stehen. Er denkt nicht daran, die Erkenntnis des 19. Jahrhunderts zu verwerten, dem damals auch schon innerhalb der Dichtung, und zwar besonders innerhalb des Dramas, aufgegangen war, welche Bedeutung die gesellschaftlichen Verknüpfungsmöglichkeiten be-

sitzen, vor allem für die einzelne Persönlichkeit. So sehr diese und jene Wendung Hettners an Hebbels Vorwort zu „Maria Magdalene“ erinnert, so war Hebbel selbst schon weiter gekommen und hatte kollektivistischer Betrachtung der Schicksale des Einzelmenschen schon besser vorgearbeitet. Genau besehen sagt Hettner nur, daß jeder Stand gleichmäßige Anerkennung und deshalb gleichmäßige künstlerische Verwertung fordern dürfe.

Um seine Behauptung zu begründen, das bürgerliche Drama erscheine gleich zu Beginn der neueren Geschichte, nennt Hettner die bekannten und oft genannten Vorläufer der englischen bürgerlichen Tragik Lillos und Moores: die „Yorkshire Tragedy“ und den „London Prodigal“, dann „Arden of Feversham“, Stücke, die vielfach und noch von den Frühromantikern Shakespeare zugeschrieben worden waren; ferner indes auch „Romeo und Julie“, „Othello“, „Timon von Athen“, „Lear“ und als stärksten Trumpf den „Richter von Zalamea“. Gestützt auf solche Namen behauptet er: „Eben weil uns jetzt und in der nächsten Zukunft fast mehr noch als die politischen Kämpfe die sozialen Fragen beschäftigen werden, darum wird auch die kommende Dramatik uns weit mehr soziale als politische Kämpfe darstellen. Das bürgerliche soziale Drama ist jetzt in diesem Sinne weit historischer als das historische Drama selbst.“ Hettner hat recht behalten. Wirklich erfüllte die Folgezeit sein Verlangen: „Schaut das Leben mit wirklich dichterischem Auge! Das ist wie das Geheimnis aller Poesie, so auch das Geheimnis des bürgerlichen Dramas.“

Noch sei jede strengere Nachprüfung von Hettners Annahmen verschoben. Ich weise vielmehr zunächst von diesem unbedingtesten Bekenntnis eines Vorkämpfers bürgerlicher Tragödien auf den gegensätzlichsten Theoretiker hin. Wie Pol zu Gegenpol verhält sich Hettner zu Gottsched.

Man kennt das Rezept, das Gottscheds „Critische Dichtkunst“ dem Anfänger reicht. Wie er sich einen lehrreichen moralischen Satz wählen solle nach Beschaffenheit der Absichten, die er sich zu erlangen vorgenommen; wie er hierzu eine allgemeine Begebenheit ersinnen möge, worin eine Handlung vor-

kömmt, in der dieser Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt. Wir lächeln, wenn wir das lesen. Freilich sollte man nicht verkennen, daß Gottsched in einer noch recht ungefügen ästhetischen Sprache nur den Vorgang der sogenannten Ideenpoesie beschreibt, ja daß auch heute noch in vielen Darlegungen von Schillers Dichten ungefähr die gleichen Vorstellungen herrschen und daß es noch immer gang und gäbe ist, die innere Entstehung von Schillers Schöpfungen auf einen gleichen Vorgang zurückzuführen. Immerhin denkt sich auch Lessing – seine Begriffsbestimmung der Fabel beweist es – die dichterische Gestaltung einer Fabel nicht anders. Die Schritte, die der Fabeldichter nach Lessing macht, ehe er zur sprachlichen Formung gelangt, stimmen wesentlich mit der Vorschrift Gottscheds überein. Freilich wies ja Lessing die Fabel aus dem Gebiet der Poesie hinaus. Daher lag es ihm fern, an der Stelle, die nach Gottscheds Gebrauchsanweisung, soweit sie oben mitgeteilt ist, der Gestalter einer Dichtung erreicht hat, dem Dichter noch freie Hand zu lassen, ob er aus seiner „Erfindung“ eine äsopische, komische, tragische oder epische Fabel machen wolle. So unzweideutig wie Gottsched hat wohl selten ein Theoretiker behauptet, daß jeder Stoff zu jeder Behandlung tauge. Und kaum dürfte ein zweiter ebenso hahnebüchen erklären, daß alles dabei auf der Benennung der Personen beruhe, die in der Dichtung vorkommen sollen. Tatsächlich bekundet an anderem Ort Gottsched, wo nicht ein feineres Gefühl, so doch eine bessere Kenntnis der Ergebnisse älterer Poetik und ihrer Versuche, Fabel, Komödie, Tragödie und Epos zu unterscheiden. Diesmal indes lag ihm sicher alles an einer möglichst knappen und handlichen Vorschrift. Daher entwickelte er unbedenklich den Klimax poetischer Formen, der heute wie eine Parodie wirkt: tierische Namen zielen auf die Fabel, bürgerliche auf die Komödie, Helden und Prinzen gehören in die Tragödie. Die Personen der epischen Fabel müssen die ansehnlichsten von der Welt sein, nämlich Könige, Helden und große Staatsleute. Die Anwendung der gesellschaftlichen Stufenleiter auf die Einteilung des Gebietes der Poesie wird noch philisterhafter durch die Gründe,

die von Gottsched in seine Vorschrift hineinverwoben wurden. Die Tragödie, heißt es da, sei von der Komödie nur in der besonderen Absicht unterschieden, daß sie anstatt des Gelächters Verwunderung, Schrecken und Mitleiden zu erwecken suche. Daher – es ist köstlich, dieses „daher"! – pflege sie sich lauter vornehmer Leute zu bedienen, die durch ihren Stand, Namen und Aufzug mehr in die Augen fallen. Das Epos aber fordert nach Gottsched die höchste Stufe gesellschaftlicher Entwicklung, weil es das Meisterstück der ganzen Poesie sei.

Später gestattete Gottsched sich eine leise Verschiebung. In der dritten Auflage seiner „Critischen Dichtkunst" von 1742 sagt er von der Komödie, ihre Personen müßten entweder bürgerlich „oder zum höchsten adelig" sein. Der Grundsatz der Einteilung bleibt unverändert; aber den Vorzug, für das Lächerliche verwertbar zu sein, erkennt Gottsched nunmehr nicht bloß dem bürgerlichen Pack, auch dem Adel zu.

Die epische Fabel das Meisterstück der ganzen Poesie. Wir sind in dem Bereich der Anschauungen, die in der Poetik der Renaissance etwas ganz Selbstverständliches darstellen. Als „summum opus" der Poesie gilt hier das Epos. Und durchaus entsprechen die Anweisungen, die Gottsched dem lerneifrigen Versemacher darbietet, den Bestimmungen der Renaissancepoetiker. Ein guter Teil des Bedenklichen, das dem Rezepte Gottscheds anhaftet oder anzuhaften scheint, verschwindet, sobald der enge Zusammenhang mit einer langjährigen, fast geheiligten Überlieferung sich offenbart. Nur der Ton, den Gottsched anschlägt, befremdet. Er entspricht dem pedantischen Ordnungssinn des geborenen Aufklärers, der auf das Faßliche, Einfache, Verstandesgemäße, durchaus nicht auf das Tiefsinnige und Geheimnisvolle aus war. Allerdings klingt es auch schon bei Scaliger nicht gerade um sehr viel feiner und geistiger. J. C. Scaligers Poetik von 1561, das grundlegende Werk der dichterischen Technik im Zeitalter der Renaissance, weist der Tragödie „reges" und „principes" zu und holt weiter „ex urbibus, arcibus, castris" tragische Gestalten. An gleicher Stelle, im sechsten Kapitel des ersten Buches behauptet Scaliger,

die Menschen der Komödie seien „ex pagis sumpti", und deutet ihre Lebensstellung durch die Worte „loco humili" an.

Die Bestimmung Scaligers bleibt noch im 17. Jahrhundert bestehen, auch wenn ein Mann das Wort ergreift, der im Epos nicht mehr das „summum opus poeseos" erblickt. In dem gleichen Jahre 1640, in dem der Dichter des „Cid" sein Werk „Horace" vorlegte, veröffentlichte, durchaus nicht um Corneille zu feiern, Jules de la Mesnardière seine Poetik. Er nennt die Tragödie „le chef d'œuvre des poètes et le dernier effort des muses". Weicht er da von Scaliger ab, so verschärft er an andrer Stelle noch, was Scaliger über den Stand der tragischen Gestalten gesagt hatte; nicht Gegensatz zu Scaliger, nur der Wunsch, dessen Vorschrift genauer zu fassen und tiefer zu begründen, läßt Mesnardière (S. 17) von der Tragödie berichten:

„On doit tascher que les Sujets des Tragédies soient des Actions de Rois, de grans Princes, de Princesses, et de Gouuerneurs d'Empires, qui ioüissent d'vn grand bonheur auant leur renuersement: Pource que les fortes passions de ces Maistres de la Terre sont des orages furieux qui produisent de grans effets; et que d'ailleurs les infortunes qui arriuent à ces Puissances qui sembloient estre au dessus de toutes les calamitez, frappent nôtre Imagination auec plus de véhémence, d'étonnement et de terreur, que si elles s'attachoient à des personnes vulgaires."

In einem Zeitalter mächtig emporsteigender Fürstenmacht verzichtet der Franzose auch noch auf die Menschen, die „ex urbibus, arcibus, castris" stammen. Die Begründung aber, die Scaligers Vorschriften vermissen lassen, holt Mesnardière aus der Wirkung der „Fallhöhe", wie man es später nannte.

Noch sei einer der bedeutendsten deutschen Poetiker als Zeuge angerufen. Georg Philipp Harsdörfer scheidet in seinem „Poetischen Trichter" 1648 drei dramatische Gattungen nach den „dreyerley Haubtständen": die Trauerspiele, die der Könige, Fürsten und großen Herren Geschichte behandeln; die Freudenspiele, die „deß gemeinen Burgermanns Leben außbilden"; die Hirten- oder Feldspiele, „die das Bauernleben vorstellig machen, und Satyrisch genennet werden". Um den Kreis der tragischen

Gestalten noch genauer zu umschreiben, bestimmt er an anderer Stelle (2, 80f.): „Es sind aber die Personen, Könige, Königine, Fürsten, Herren und Frauen, Helden und derselben Diener, welchen nach gefüget werden die Botten, und Seugammen."

Genug an diesen Beispielen! Es läge nahe, den Grundsatz, Tragödie und Komödie nach den Ständen zu scheiden, auf den Vorgang der Antike und ihrer Poetiker Aristoteles und Horaz zurückzuführen. Ausdrücklich hebt Creizenach in seiner „Geschichte des neueren Dramas" (2, 482) hervor, daß weder Aristoteles noch Horaz in dem Brauche, tragische Ereignisse sich unter Königen und Helden abspielen zu lassen, ein wesentliches Merkmal der Tragödie erblickt hätten. Aus der Definition des Grammatikers Diomedes stamme dieses Merkmal. Es sei übergegangen in die mittelalterlichen Kompilationen und Lehrbücher und sei, da es mit den Tatsachen zu stimmen schien, von den Humanisten ohne weiteres aus der Schultradition übernommen worden. Schon vor Scaliger hatte 1550 Madius, kurz nach ihm 1570 Castelvetro nach einer inneren Begründung gesucht. Mesnardière ging ihnen nur nach, wenn er gleiche Absichten verriet.

Immerhin enthalten die Erwägungen des Aristoteles und des Horaz manches, das mindestens gut vereinbar war mit dem Brauch der Renaissance und mit dem Grundsatz ihrer Poetiken. Besonders Aristoteles gibt Fingerzeige, die kaum anders verstanden werden können. Vollends wenn im Vordergrund der Betrachtung das bürgerliche Drama steht, ist sein Verfahren von wesentlicher Bedeutung.

Da ist im fünften Kapitel der Poetik eine Stelle, die auch von Gomperz nicht anders übersetzt wird als durch eine Wendung, die der Renaissance beinahe recht gibt: „Das Lustspiel . . . ist eine Darstellung von Niedrigerem, nicht jedoch im ganzen Umfang des Schlechten, sondern ein Ausschnitt aus dem Bereich des Häßlichen ist das Lächerliche." Doch die Worte des Aristoteles „mimesis phauloterōn" wurden aus naheliegenden Gründen einst minder vorsichtig übertragen, und sie gewannen

in der üblichen Auffassung einen noch weit einseitigeren Sinn. Dacier übersetzt 1692: „une imitation des plus méchans hommes". Und dabei wehrt er sich kräftig gegen Corneilles Deutung (S. 59): „une imitation des personnes basses et fourbes", weil die Komödie doch „les Magistrats et les principaux Citoyens" auf die Bühne stelle. Auch ihm schwebt dauernd vor Augen, daß die Komödie Bürger darzustellen habe; und daher übersieht er die Möglichkeit, daß Aristoteles mit „phauloteron" nicht Menschen gemeint haben könne, sondern Vorgänge und Handlungen.

Mußte eine naheliegende Entgleisung der Übersetzer die Renaissancepoetik in ihrer Überzeugung bestärken, daß der Bürger nicht für die Tragödie tauge, so bot überdies das neunte Kapitel der Poetik des Aristoteles Bemerkungen, die mit dieser Überzeugung besser stimmten, als mit jedem Versuche, bürgerliche Tragik zu wagen.

Aristoteles spricht da von der Namengebung der Tragödie und der Komödie. Die Lustspieldichter, sagt er, bauen die Fabel auf Grund der Wahrscheinlichkeit auf und schieben dann ihren Gestalten beliebige Namen unter. Der tragische Dichter aber halte an den gegebenen Namen fest. Das Recht dieses Verfahrens begründet Aristoteles durch eine Schlußfolgerung: Das Mögliche dünkt uns glaubhaft. Von der Möglichkeit dessen, was sich nicht ereignet hat, sind wir noch nicht überzeugt. Was sich aber ereignet hat, ist augenscheinlich möglich. Wäre es nicht möglich, so hätte es sich nicht ereignet. Es liegt auf der Hand, daß Aristoteles einen Unterschied zwischen dem Wahrscheinlichen „ta eikota" und dem Möglichen „to dynaton" macht und jenes dem Lustspiel, dieses dem Trauerspiel zuweist. Wichtiger ist, daß Aristoteles einen inneren Grund für das übliche Verfahren der Tragödiendichter vorbringt, noch wichtiger, daß er gleichwohl das Recht eines entgegengesetzten Verfahrens oder mindestens eines abweichenden anerkennt. Er erwähnt, daß auch in manchen Trauerspielen nur zwei oder drei Namen zu den bekannten gehören, während die übrigen frei erfunden sind. In manchen komme gar kein bekannter

Name vor. Als Beleg erscheint die „Blume“ des Agathon, in der die Namen und die Begebenheiten gleichmäßig erfunden seien. Er knüpft den Rat an, nicht um jeden Preis an den überkommenen Stoffen der Tragödie festzuhalten. Dieses Streben sei lächerlich, da doch auch das Bekannte nur wenigen bekannt sei, nichtsdestoweniger aber allen Menschen Genuß gewähre.

Gomperz sagt zu der Stelle seiner Übersetzung (S. 110f.): „Die nur hier erwähnte ‚Blume‘ des Agathon kann kaum etwas anderes gewesen sein, als ein bürgerliches Trauerspiel.“ Hätte er recht, so wäre allerdings ein unüberbrückbarer Gegensatz zwischen Aristoteles und der Renaissancepoetik erwiesen.

Tatsächlich deutet Aristoteles auch nicht mit einer Silbe an, daß Agathons Tragödie in bürgerlichen Kreisen spiele. Erfundene Namen sind noch lange nicht bürgerliche Namen. Die wesentlichen Eigenheiten der bürgerlichen Tragik sind ferner durchaus nicht bloß in der Tatsache enthalten, daß Bürger tragische Erlebnisse haben. Dichter sowohl wie Theoretiker, die eine bürgerliche Tragödie im engeren Sinn des Wortes nicht kannten, mochten vollends aus dem neunten Kapitel der „Poetik“ nur herauslesen, daß die antike Dramatik zu tragischen Zwecken meist der überlieferten Namen sich bediene, ausnahmsweise aber auch gleich der Komödie erfundene Namen verwerte. Die Komödie hingegen verwerte immer erfundene. Zu diesen Angaben paßte vorzüglich die Überzeugung der Renaissance, Bürger seien im Lustspiel, die Vertreter höherer Stände im Trauerspiel unterzubringen. Auch Kritiker, die wohl wußten, daß Aristophanes nicht auf geschichtliche Personen verzichtet, daß also Aristoteles nur jüngere Formen der Komödie gemeint haben kann, erwogen nicht die Möglichkeit, ob Aristoteles durch Hinweis auf Agathons Stück eine Tragödie empfehlen wolle, die außerhalb der Kreise von Fürsten und Helden spiele. Noch Lessing denkt, wenn er in der „Hamburgischen Dramaturgie“ (Stück 89 bis 91) die Stelle des Aristosteles anführt und erklärt, nicht daran, sie für das bürgerliche Drama ins Feld zu führen.

Von dem Gedanken einer bürgerlichen Tragödie wurden die Franzosen des 18. Jahrhunderts noch mehr abgelenkt durch ihre zeitgemäße Forderung, der tragische Held müsse eine außerordentliche heroische und edle Persönlichkeit sein. Boileau faßte diesen Wunsch, den andere vor ihm geäußert hatten, den er aber selbstverständlich als Hofpoet Ludwigs XIV. mit Leib und Seele zu vertreten geneigt war, im dritten Gesang seiner Lehrdichtung „L'art poétique" in die Verse zusammen:

Voulez-vous long-temps plaire, et jamais ne lasser?
Faites choix d'un Heros propre à m'interesser,
En valeurs éclatant, en vertus magnifique,
Qu'en luy jusqu'aux defauts, tout se monstre heroïque:
Que ses faits surprenans soient dignes d'estre oüis.
Qu'il soit tel que Cesar, Alexandre, ou Louïs;
Non, tel que Polynice, et son perfide frere.
On s'ennuie aux exploits d'un Conquerant vulgaire.

Dem Sonnenkönig sollte auf der Bühne kein Held gezeigt werden, dessen seelische Verfassung seinem Lebensgefühl widersprach. Gelangweilt hätte es ihn, Helden zuhören zu müssen, die nicht auf der Höhe seiner Vorstellung vom Heldentum gewesen wären. Als die französische Romantik unter Victor Hugos Flagge gegen die klassische Tragödie zu Feld zog, mußte sie notwendig auch den Fürsten von seinen schwächsten Seiten zeigen. Karl V. in Hugos „Hernani" ist der volle Widerpart der idealisierten Heroen, die Boileau fordert. Ihm fehlt die Eigenschaft nicht, die Boileau an Eteokles tadelt.

Viel deutlicher noch verrät, wie sehr das tragische Standesvorurteil dem Franzosen des 17. Jahrhunderts in Fleisch und Blut übergegangen war, der Kampf, den Corneille nicht für tragische Helden aus dem Bürgertum (der Gedanke spielt allerdings auch bei ihm herein), wohl aber für komische Vorgänge im Umkreis der Höchstgestellten ausfocht, als er seinen „Don Sanche" auf die Bühne brachte. Wie macht ihn deswegen Dacier herunter! Als rechter Anwalt der Renaissancepoetik erhebt Dacier sogar gegen Corneille (S. 59f.) den Vorwurf, er denke ganz anders über die Komödie als Aristoteles, wenn er

meine, man könne Könige zu handelnden Personen der Komödie machen. So fest war Dacier überzeugt, daß Aristoteles die Komödie dem Bürgertum vorbehalten habe. Er ruft entrüstet: „Rien n'est plus opposé à la nature de la comédie, qui se propose toujours le ridicule pour objet."

Uns aber fesselt die Zueignung, die von Corneille seinem „Don Sanche" (1651) vorangeschickt wurde, weil sie die Möglichkeit einer Komödie fürstlicher Kreise aus der Möglichkeit einer Tragödie bürgerlicher Art ableitet. Ganz vereinzelt wird von Corneille die theoretische Zulässigkeit bürgerlicher Tragik erwogen. Er bleibt bei theoretischer Erwägung stehen; und wenn er schon den Mut hatte, eine fürstliche Komödie abzufassen, so ging er doch nicht weiter zur Ausführung einer bürgerlichen Tragödie. Sie wäre auch wesentlich anders ausgefallen, als die Dramen, die für uns bürgerliche Trauerspiele heißen. Sie hätte vor allem den Stoff aus idealer Ferne geholt und sich in antike Gewandung gehüllt.

Corneilles Zueignung verwirft die Annahme, daß in der Tragödie nur „des personnes illustres" auftreten sollen. Er begreift nicht, warum es der Tragödie verboten sein solle, tiefer herabzusteigen, wenn sie Handlungen antreffe, die der Nachahmung wert seien. Er stellt unmittelbar neben den Mord, den Klytämnestra an Agamemnon begeht, und neben die Rache, die um dieses Mordes willen Orest an seiner Mutter nimmt, die „hospitalité violée en la personne des filles de Scédase, qui n'était qu'un paysan de Leuctres". Das gleiche Motiv wird im zweiten „Discours sur le poëme dramatique" gegen die allgemeine Gewohnheit ausgespielt: „Scédase n'était qu'un simple paysan de Leuctres, et je ne tiendrais pas la sienne [vorher ist die Rede von den infortunes des rois] indigne d'y paraître, si la pureté de notre scène pouvait souffrir qu'on parlât du violement effectif de ses deux filles."

Auf das Unrecht, das den Töchtern des Skedasos lakedämonische Jünglinge angetan hatten, und auf die vergebliche Klage, die der Vater in Sparta vorgebracht, führte die Überlieferung den Sieg der Thebaner und die Niederlage der Lakedämonier

zurück. Bei Leuktra hätten die Götter den Bauern an seinen Peinigern gerächt. Daß Skedasos und sein Schicksal, daß seine Töchter tragischer Behandlung nicht unwert seien, möchte Corneille in der Zueignung durch eine längere Betrachtung dartun, die den späteren Beweisgründen des Rechts bürgerlicher Tragik manches vorwegnimmt. Mitleid und Furcht (crainte) solle die Tragödie wachrufen. Furcht stelle sich nur ein, wenn wir Menschen auf der Bühne leiden sehen, die uns ähnlich sind. Wir müßten in der Lage sein, gleiches für uns zu befürchten. Corneille fragt, ob nicht Furcht weit lebhafter erregt wird, wenn Menschen unseres Standes ins Unglück geraten, Menschen, denen wir durchaus gleichen, als wenn die größten Monarchen von ihrem Thron stürzen, mit denen wir nur so weit uns verwandt fühlen, als wir der Leidenschaften fähig sind, die sie in den Untergang treiben.

Das sind Erwägungen, die auch später und nicht nur im Dienste bürgerlicher Dramatik angestellt wurden. Die starke innere Beziehung der Bühnengestalten zu den Zuschauern spielt in Lessings Dramaturgie keine geringere Rolle. Fraglich bleibt nur, an welchen Zuschauer der Bühnendichter zunächst zu denken hat. Corneille sieht die Bühne mit den Augen des großen Publikums, wohl noch nicht völlig mit den Augen des Bürgers, aber doch nicht so ausschließlich wie etwa Boileau vom Blickpunkt des absoluten Monarchen. Corneille trägt noch nicht das Lebensgefühl der Zeit des Sonnenkönigs in sich. Und weil er den Höhepunkt der Entwicklung monarchischer Ansprüche nicht erreicht hatte, behielt er um so mehr recht in einer späteren Zeit, da der Höhepunkt überschritten war und diese Ansprüche bescheidener wurden.

Nur meine niemand, daß die französische Kritik des späteren 18. Jahrhunderts bedingungslos der bürgerlichen Tragödie huldige. Das weitverbreitete Werk Batteux', das noch 1824 eine Auflage erlebte, trug immer von neuem die Gründe vor, die gegen bürgerliche Tragik sprechen. 1747 entwickelte sie Batteux' „Cours de belles-lettres"; in der mir vorliegenden Ausgabe von 1753 stehen sie im zweiten Teil, und zwar im

zweiten Abschnitt des „Article second. De la tragédie“ (2, 251 f.); ich zitiere sie nach Ramlers Übersetzung der „Einleitung in die schönen Wissenschaften“ (3. Auflage Leipzig 1769 2, 271).

„Niemand zweifelt, daß man nicht auch etwas Tragisches aus der Bürgerwelt auf die Bühne bringen könne.“ So beginnt Batteux vielversprechend. Alle Tage ereignen sich in den geringsten Ständen rührende Begebenheiten, die poetischer Nachahmung zum Gegenstand dienen können. Mit einer Begründung, die an Corneille erinnert, fährt Batteux fort: „Da der große Haufe der Zuschauer selbst von diesem Mittelstande ist, so scheint es, als ob die nahe Verwandtschaft des Unglücklichen, und derer, die ihn leiden sehn, noch einen Bewegungsgrund mehr abgeben müßte, die Herzen zu rühren.“ Schon weist das „so scheint es“ auf eine kommende Einschränkung hin. Wirklich heißt es alsbald, daß man die Socken keinem Könige geben, den Kothurn keinem Kaufmann füglich anpassen könne. Die Tragödie kann, bestimmt Batteux nunmehr in vollem Gegensatz zum Eingang seiner Erörterung, in diese Herabsetzung der Hauptpersonen, der Nebenpersonen, der Sprache, der Szene selbst nicht willigen. Er erläutert weiter:

„Da überdem die Künste, die die Natur zu verschönern gemacht sind [Batteux ist bei seinem Haupt- und Lieblingsgrundsatz angelangt], allemal das Größeste, das Edelste zum Augenmerk haben; wo kann man das vollkommene Tragische anders finden, als bei den Königen? Ohne zu rechnen, daß sie eben solche Menschen sind, als wir, und uns folglich durch das Band der Menschlichkeit rühren: so macht auch noch die hohe Stufe, worauf sie stehen, ihren Fall merkwürdig. Der Raum, den sie durch ihre Größe einnahmen, scheint ein größeres Leeres in der Welt zurückzulassen. Endlich vermehrt auch der Begriff von Macht und Glücke, den man mit ihrem Namen verbindet, das Schrecken und das Mitleiden unendlich. Also kennt derjenige Artist seinen Vorteil nicht, der uns durch unheroische Subjekte Tränen auspressen will.“

Es wäre seltsam, wenn Batteux nicht, der Mode folgend und sie übertrumpfend, bei solcher Gelegenheit Horaz zitierte. Er

weist ab, daß einem Könige die Socken gegeben werden, und sofort sind ihm die Verse zur Hand:

Indignatur enim privatis ac prope socco
Dignis carminibus narrari cena Thyestae.

Das Zitat bezeugt wieder einmal, wie stark die Nachfolger Scaligers dazu neigten, jede noch so entfernte Wendung der antiken Poetik im Sinn des Standesunterschieds der dramatischen Menschen zu deuten. Horaz beabsichtigt in diesen Versen des Briefes an die Pisonen (90 f.) nicht im geringsten, Könige aus der Komödie auszuschließen, mag er im übrigen die Ansicht in sich getragen haben oder nicht. Ausschließlich ist nur von der metrischen und sprachlichen Form die Rede. Das bezeugt schon die vorangehende Zeile: „versibus exponi tragicis res comica non volt", an die sich die nächste nicht, wie Batteux zitiert, mit einem „enim", sondern mit einem „item" anschließt. Batteux aber verwertet sein Zitat, als gelte es wieder einmal gegen Corneilles „Don Sanche" Sturm zu laufen.

Ramler ließ in seiner Übersetzung, die ja zum Teil eine Bearbeitung darstellt, Batteux' durchaus persönliche Äußerung unangetastet. Doch in der Einleitung nahm er, der Freund Lessings, auf sie Bezug und bestimmte sein Verhältnis zum bürgerlichen Drama mit den vorsichtigen Worten: „daß es sehr wohl möglich sei, ein gutes bürgerliches Trauerspiel zu verfertigen, wenn man die Geschicklichkeit hat, alles das mit der größesten Kunst zu verstecken, was uns bei niedrigen Personen anstößig ist. Ein solches Trauerspiel widerspricht alsdann seinen Regeln nicht mehr. Kann ich die Handlung auf diese Weise erhöhen, so gebe ich ihr gewissermaßen den Wert der heroischen Handlung" (1, S. V f.).[1]

Herzlich dürftig erscheint uns heute das Bekenntnis Ramlers. Ebenso dürftig wirkt, was Batteux über das bürgerliche Drama zu sagen hat. Mindestens auf den geschichtlichen Betrachter, der in Batteux' Worten nur Rückständigkeit verspürt, nur die schale Weisheit eines Ästheten, den die Zeit überholt hat. Wer freilich die ganze Lebensfrage des bürgerlichen Dramas aufrollt und es nicht nur im Licht der Zeit Lessings betrachtet, darf

auch an Batteux' Einwänden nicht achtlos, noch weniger verachtungsvoll vorbeigehen. Wären sie ganz ohne Wert, so hätten sie nicht neuaufleben können in einem Zeitalter, das die Dinge mit anderen, aber sicher nicht mit unkünstlerischen Augen sah, und im Munde eines Denkers, dem gewiß der Vorwurf nicht zu machen ist, er sei kunstfremd gewesen.

Im siebenunddreißigsten Kapitel des dritten Buchs seines Werkes „Die Welt als Wille und Vorstellung" (Grisebach 2, 513 f.) wägt Schopenhauer ab, was für, was gegen das bürgerliche Trauerspiel spricht. Er deutet auf den Brauch der Griechen und der meisten Neueren, königliche Personen zu Helden des Trauerspiels zu nehmen. Nicht weil der Rang mehr Würde gebe, sei dies geschehen. Da es bloß darauf ankomme, menschliche Leidenschaften ins Spiel zu setzen, sei der relative Wert der Objekte, durch die dies geschehe, gleichgültig. „Bauernhöfe leisten so viel wie Königreiche." Deshalb verwirft Schopenhauer keineswegs unbedingt das bürgerliche Trauerspiel. Jedoch aus anderen Gründen hat er manches einzuwenden:

„Personen von großer Macht und Ansehn sind deswegen zum Trauerspiel die geeignetsten, weil das Unglück, an welchem wir das Schicksal des Menschenlebens erkennen sollen, eine hinreichende Größe haben muß, um dem Zuschauer, wer er auch sei, als furchtbar zu erscheinen. Nun aber sind die Umstände, welche eine Bürgerfamilie in Not und Verweiflung versetzen, in den Augen der Großen oder Reichen meistens sehr geringfügig und durch menschliche Hilfe, ja bisweilen durch eine Kleinigkeit, zu beseitigen: solche Zuschauer können daher von ihnen nicht tragisch erschüttert werden. Hingegen sind die Unglücksfälle der Großen und Mächtigen unbedingt furchtbar, auch keiner Abhilfe von außen zugänglich; da Könige durch ihre eigene Macht sich helfen müssen oder untergehen. Dazu kommt, daß von der Höhe der Fall am tiefsten ist. Den bürgerlichen Personen fehlt es demnach an Fallhöhe."

„Le degré d'élévation où ils sont, donne plus d'éclat à leur chute", hatte Batteux gesagt; Ramler übersetzt: „Die hohe Stufe,

worauf sie stehen, macht ihren Fall merkwürdig.“ Die Anwendung des Ausdrucks der Mechanik auf die dramatischen Vorgänge hat uns den ästhetischen Begriff der „Fallhöhe“ geschenkt. Ich selbst konnte ihn schon oben verwerten. Aus dem Wörterbuch der Brüder Grimm ist seine Geschichte nicht zu erkennen. Dort ist nur der Ausdruck der Physik gebucht. Schopenhauer – das ergibt sich aus meinen Darlegungen – hat Vorläufer, wenn er die Bedeutung der Fallhöhe für die tragische Wirkung betont. Es ehrt seinen Vorläufer Batteux, daß Schopenhauer mit ihm in dem Hauptgrund übereintrifft, den er für tragische Helden von höherem Stand anzuführen hat.

Von allen Stimmen, die ich bisher habe reden lassen, ist nur die Corneilles dem bürgerlichen Drama wirklich geneigt. Andere, wie Ramler, machen der Form eine Verbeugung. Alle übrigen, von Aristoteles bis Schopenhauer, stehen ihr fremd oder feindlich gegenüber. Freilich hatten nur Batteux, Ramler, J. A. Schlegel und Schopenhauer in dem bürgerlichen Drama eine Tatsache der Bühnengeschichte vor sich. Den übrigen war das Problem entweder nicht aufgegangen oder sie wußten zum wenigsten kein Werk zu nennen, das dem Problem zum Verwirklichungsversuch gedient hätte. Um so wichtiger ist Corneilles Vorgehen. Er führt das Problem allerdings nur an, um seinen wesentlich andersgearteten Versuch aus dem Gebiet der Komödie zu rechtfertigen. Aber gegen eine Welt, die der bürgerlichen Tragik ferner steht als irgendeine andere von früher oder später, verficht er die Möglichkeit, die alten Standesvorurteile der Tragödie aufzugeben.

Zwischen Corneille und Schopenhauer liegt die erste Entwicklungsperiode des bürgerlichen Dramas, liegt auch schon der Abstieg von dem ersten Höhepunkt, den es erreicht hatte. Als der zweite zu ersteigen war, galt es zunächst mit Schopenhauers Einwänden zu rechnen. Hebbel fand Voraussetzungen bürgerlicher Tragik, die den Angriffen Schopenhauers minder ausgesetzt gewesen wären. Ich aber habe zunächst von der ersten Blüte der bürgerlichen Dramatik zu reden.

2

Wir sind gewohnt, in George Lillos Drama „The London Merchant: or the tragical history of George Barnwell“ von 1730 das erste bürgerliche Trauerspiel zu sehen. Hettner allerdings – seine Ansicht ist oben entwickelt – denkt anders und nennt eine ganze Reihe älterer Vertreter der Art, besonders Dramen Shakespeares. Einsichtig erwägt Eloesser die Frage; und zwar nicht gegen Hettner, aber gegen dessen Vorläufer, den Biographen Lessings, gegen Danzel, vertritt er den grundsätzlichen Gegensatz von Shakespeares Verhalten zu dem Wesen der bürgerlichen Tragik zunächst des 18. Jahrhunderts. Die Gesinnung sei anders. Bürgerliches Klassenbewußtsein ist vor Lillo im Trauerspiel noch nicht zu beobachten; war es doch zu Lillos Zeit noch im Entstehen. „Shakespeare“, sagt Eloesser (S. 18f.), „hat durchaus nichts Bürgerliches in seiner Haltung. Seine Dramen spielen an Höfen, auf öffentlichen Plätzen, in Wald und Heide und vor allem auf dem Schlachtfeld. In seinen Dichtungen ist keine Stubenluft. Die Volksmassen, die seine Dramen erfüllen, sind nie anders als mit Humor behandelt – hierin ist er ein echter Komödiant seiner Zeit –, das Bürgertum als der Stand fortschreitender Gesittung, der die Kulturaufgaben der neuen Zeit übernimmt, existiert weder in seiner historischen noch in seiner poetischen Auffassung.“ Natürlich gelten diese Einwände auch angesichts der „Yorkshire Tragedy“ und des „London Prodigal“.

Über „Arden of Feversham“ von 1592 sagt Creizenach (Geschichte des neueren Dramas 4, 621) ausdrücklich, es sei das erste bürgerliche Drama der Weltliteratur; denn die merkwürdigen Skizzen des Ruzzante und des Hans Sachs oder das klassizistische Machwerk des Leonico oder gar die unfreiwillig komische Tragödie des Jean Bretog und was sonst Derartiges in Creizenachs Werk erwähnt wird, kommen neben „Arden“ nicht in Betracht. „Hier haben wir zum ersten Male ein Gemälde in großem Stil von verzehrenden Leidenschaften und greuelvollen Verbrechen, das uns nicht in die Sphäre der Könige und Heroen versetzt; die Personen aus dem Bürgerstand, die

uns schon so oft begegneten: der Ehemann, die buhlerische Frau, ihr Liebhaber, ihr hilfreiches Dienstmädchen, der dumme und feige Bediente, erscheinen hier zum ersten Male nicht als komische Figuren, sondern Grauen und Entsetzen erregend." Creizenach bezeichnet mit Recht den Brauch des „Arden", an die Stelle tragischer Rührung eine nervenerschütternde Kriminalistik zu setzen, als einen der Abwege, auf denen das bürgerliche Drama oft anzutreffen sei. Er fügt hinzu, daß allerdings auch die heroische Tragödie der Zeit sich gern auf das gleiche Gebiet begebe. Und so knüpft sich denn sofort die Frage an, ob die gruselige Geschichte von der höchst verbrecherlichen Ermordung des wohlhabenden Edelmanns Arden of Feversham wirklich mit Lillos Drama mehr als das Kriminalistische und die Tatsache gemein hat, daß die Vorgänge nicht auf der Höhe der Gesellschaft spielen. Die werbende bürgerliche Gesinnung des „London Merchant" ist noch nicht zu beobachten. Ein Schritt weiter auf dem Weg zu bürgerlicher Tragik ist das Drama gewiß; den Einwänden der Renaissancepoetiker war es sicher ausgesetzt. Doch die Kriminaltragödie von 1592 konnte so wenig wie die vielen Komödien älterer Zeit, denen das Komische in betrüblichen Familienkonflikten zuletzt verloren gegangen war, von dem bürgerlichen Geist erfüllt sein, der auch in England nur nach dem Sturz der Stuarts, nach dem Jahr 1688 möglich wurde.

Gleiches gilt von Calderons „Richter von Zalamea". Hettner rechnet das Werk zu den Tragödien, in denen Staat und Krieg und die Märchenwunder der romantischen Poesie völlig zurücktreten vor den Schrecken und Kämpfen der häuslichen Wirklichkeit. Als großartigstes Musterstück solcher Tragik erscheint ihm in Spanien der „Richter von Zalamea". Kleinlich wäre, ihm entgegenzuhalten, daß nicht Bürgertum, sondern der Bauer im Mittelpunkt von Calderons Tragödie steht. Wichtiger ist auch diesmal, daß von einem Erwachen eines Standes, von seinen neuen Ansprüchen nicht die Rede ist.

Natürlich soll mit all dem nicht gesagt sein, daß die Werke, die von Danzel, Hettner oder Creizenach ins Gebiet der bürger-

lichen Dramatik einbezogen werden, mit bürgerlicher Dramatik nichts zu tun haben. Übergangsformen gibt es immer. Übergangsformen bereiten vor. Lillo setzt bewußt oder unbewußt fort, was sich schon früher angekündigt hat. Hinterließ er doch den Anfang einer Neubearbeitung des „Arden of Feversham". Und Eloesser denkt gewiß so wenig wie ich daran, um reinlicher Zeichnung willen den „London Merchant" und seine Nachfolge durch unübersteigbare Mauern von den vielfachen Versuchen älterer Zeit zu trennen, die auf bürgerliche Tragik lossteuern. Bedeutsam bleibt daneben, daß gerade das Land der „tragédie classique" keinen dieser Versuche aufzuweisen scheint. Die Renaissancepoetiker, die uns hier beschäftigt haben, stehen diesen Versuchen vollkommen fern. Noch Corneille dachte nicht von weitem daran, irgendeinen dieser Versuche für seine Absichten aufzurufen. Vereinzelt wie sie sind, unterscheiden sie sich samt und sonders von der bürgerlichen Tragik Lillos und seiner Nachfolger, die in geschlossenen geschichtlichen Reihen auftritt. Bürgerliche Dramen im weiteren Sinn des Worts gab es schon vor Lillo. Aber nur seit Lillo gibt es eine bürgerliche Dramatik, der ein Anspruch eingeboren ist, die Dramatik neuester Zeit zu sein. Voraussetzung dieses Anspruchs ist die gesellschaftliche Umwälzung, die in England sich auf dem Weg vom siebzehnten zum achtzehnten Jahrhundert vollzieht. Diese Voraussetzung bleibt auch bestehen, wo das Bürgertum minder stolz und seiner Macht minder bewußt auftritt als in Lillos Drama.

Längstbeobachtetes bringe ich vor, wenn ich die beiden tragenden Gedanken Lillos bezeichne. Erstens erscheint bei ihm das Bürgertum als Macht. Der erwerbstätige Kaufmann, der mit seinem Geld die wirtschaftlichen Kräfte des Landes in Bewegung setzt, fühlt sich als neuer Weltbeherrscher. Im Anschluß an einen Aufsatz über die Börse von London, den im „Spectator" Addison, der Vorkämpfer bürgerlicher Bildung und bürgerlicher gesellschaftlicher Ansprüche, veröffentlicht hatte, läßt Lillo einen Londoner Kaufmann von der Bedeutung seines Berufs sprechen.

Zweitens verficht Lillo die Sittlichkeit der Aufklärung, den rührenden Optimismus, der in Verbrechen und Lastern nur Folgen ungenügender Verstandestätigkeit sah. Diesem sittlichen Optimismus galt der Verbrecher nur wie ein Unglücklicher und Ungeschulter, der nicht wisse, wie glücklich die Tugend mache. Ferner erhebt George Barnwell, der Verbrecher in Lillos Drama, nicht den hohen Anspruch, gleich den Helden der Tragödie älterer Zeit über dem Gesetz zu stehen. Und seine Bestrafung will mehr bedeuten als einen fesselnden kriminalistischen Fall. Vielmehr erscheint zuerst in Lillos Stück der Typus des Menschen, der gesellschaftlich gebunden und mit Verpflichtungen gegen die menschliche Gesellschaft geboren ist. Rücksicht auf die allgemeine Wohlfahrt tritt in den Umkreis der Gedanken, die von der Tragödie angeregt werden. So wird Lillos Stück und mit ihm die bürgerliche Dramatik ein Träger der neuen Aufklärungssittlichkeit.

Dieser zweite Grundzug der neuen bürgerlichen Tragik machte sich dort besonders geltend, wo noch das bürgerliche Machtbewußtsein recht schwächlich und weit entfernt war von dem Berufsstolz des Londoner Kaufmanns. Als Lessing 1755 dem „London Merchant" seine „Miß Sara Sampson" folgen ließ, verzichtete er von vornherein auf den Versuch, bürgerliche Tragik in Deutschland aufzuzeigen. Er verlegte sein Stück in das klassische Land des Bürgertums, nach England, und bekundete so, daß ihm selbst der deutsche Bürger noch nicht reif schien zu tragischer Verwertung.

Allerdings hatte er kurz vorher, wenn schon nicht deutsche, so doch Schweizer Bürger der Zeit zu einer Tragödie verwerten wollen. Das Fragment von Lessings „Henzi" gehört mindestens in den Zusammenhang der bürgerlichen Tragödie. Ja schon 1755 wurde in den „Neuen Erweiterungen" (4, 124) dem Bruchstück der Name eines bürgerlichen Trauerspiels beigelegt. Von den Gebräuchen der „tragédie classique" wich es mit Bewußtsein ab, indem es Namen aus der Geschichte der Zeit unverändert übernahm und keinen Versuch wagte, einen bekannten zeitgenössischen Vorgang in ideale Ferne zu rücken.

Im zweiundzwanzigsten „Brief“ von 1753, der den Anfang des Bruchstücks abdruckt, bemerkte Lessing: „Aber wird man nicht das schon für eine Übertretung der Regeln halten, daß der Stoff unsers Trauerspiels so gar zu neu ist? Hätte man nicht wenigstens die ganze Begebenheit unter fremde Namen einkleiden sollen, gesetzt, diese Namen wären auch völlig erdichtet gewesen? Ich zweifle nicht, daß nicht einige dieses behaupten sollten; allein daß sie es mit Grunde behaupten werden, daran zweifle ich. Die Verbergung der wahren Namen wird meines Erachtens nur alsdann notwendig, wenn man in einer neuen Geschichte wesentliche Umstände geändert hat und man durch diese Veränderungen die besser unterrichteten Zuschauer zu beleidigen fürchten muß. Sind wir aber in diesem Falle?“

Lessing selbst beantwortete die Frage mit einem Nein. Anders dachte Haller. In den Göttingischen gelehrten Anzeigen vom 23. März 1754 warf er dem Bruchstück vor, daß Lessing die Wahrheit nicht festhalte, „ob wir wohl ganz gerne diesen Fehler auf diejenigen mündlichen Nachrichten zurückschieben, die er zum Grunde des Trauerspiels gelegt hat“. Doch Haller war Partei und fühlte sich gedrungen, die Berner Regierung in Schutz zu nehmen. Mag ferner Lessing die Dinge gesehen haben, wie sie waren, oder nicht, das Wichtigste bleibt, daß er im Gegensatz zum Brauch der klassischen Tragödie Frankreichs und in noch größerem Gegensatz zu Theoretikern, die Racines „Bajazet“ verwarfen, weil er seinen Stoff aus zu großer Nähe genommen habe, Ereignisse der nächsten Gegenwart auf die tragische Bühne bringen wollte, ohne sie in das Gewand längstvergangener Zeiten zu hüllen. Dieses Wagnis lag ebenso auf dem Weg der bürgerlichen Tragödie, wie die Tatsache, daß die Henzi, Wernier, Ducret, Fuetter und ihre Genossen Bürger sind und weder Fürsten noch Helden von heroischem Gebaren. Dennoch bleibt alles nur Vorbereitung zum bürgerlichen Drama und wird nicht tatsächlich zu bürgerlicher Dramatik im Sinn Lillos oder der „Miß Sara Sampson“. Die metrische Gestaltung schon weist auf die Bräuche der heroischen Tragödie. Nicht

gesellschaftliche Gegensätze, sondern politische Händel bilden den Stoff des Bruchstücks. Von den sittlichen Forderungen der Aufklärer ist keine Rede. Gewiß steht „Henzi“ dem eigentlichen bürgerlichen Drama näher als Corneilles Gedanke einer Tragödie von den Töchtern des Skedasos. Der beste Beweis aber, wieweit „Henzi“ von den Wegen Lillos abgeht, bleibt die Tatsache, daß Lessing selbst in der „Miß Sara Sampson“, als er ernstlich an das Problem der bürgerlichen Tragik herantrat, England zum Schauplatz der Handlung nahm, dann aber auch die Politik aus dem Spiel ließ. Die gesellschaftliche Einstellung gab er allerdings auf, wohl überzeugt, daß in Deutschland das ganze Kaufmannswesen und besonders das Verhältnis eines Kaufmanns zu seinem Gehilfen noch nicht als gesellschaftliche Frage von allgemeinem Interesse gefaßt werde. Dafür spielt in sein bürgerliches Trauerspiel um so stärker das sittliche Gefühl der Aufklärung hinein. „Miß Sara Sampson“ ist eine Schwester des Londoner Kaufmanns um des zweiten gedanklichen Bestandteils willen, den Lillo seinem Versuch eingliederte: auch hier erscheint der Mensch im sittlichen Zusammenhang mit der Welt, die ihn umgibt; und die Richtlinien dieser Sittlichkeit werden bestimmt von der Philosophie der Aufklärung.

Wilhelm Schlegel wendet gegen Lillos Stück in seinen Wiener Vorlesungen (Sämtl. Werke 6, 371) ein, der vorwaltende und ausschließliche moralische Zweck sei ein Löschungsmittel für die echte poetische Begeisterung. Der Irrtum, den Kaufmann von London als ein nachahmenswürdiges Muster anzuführen, habe Lessing nur in der Lebhaftigkeit seiner Polemik gegen den konventionellen tragischen Ton entschlüpfen können. Schlegel verkennt, wie wichtig dem Aufklärungszeitalter und auch für Lessing war, die sittliche Anschauung der Zeit zur Voraussetzung einer neuen Tragik zu machen. Unleugbar bleibt fortan dem bürgerlichen Drama die Neigung treu, an die Sittlichkeit der Zeit anzuknüpfen und ihr neue Bahnen zu weisen. Sittliche Entscheidungen gewinnen auf der Bühne selbstverständlich eine ganz andere Wirksamkeit, wenn sie sich

mit Vorgängen verknüpfen, die unserer Zeit und vor allem unserer nächsten Umgebung angehören. Die weit stärkere innere Verwandtschaft, die zwischen dem Publikum und den bürgerlichen tragischen Menschen waltet, rückt die Handlungen des bürgerlichen Dramas unserem eigenen Leben näher und bedingt engere Berührung mit unseren Willensentscheidungen. Das bürgerliche Gegenwartsdrama wird stets stärker auf die Sittlichkeitsgefühle seiner Zeitgenossen wirken als ein Drama, das zwischen den Zuschauer und den Bühnenvorgang eine größere Entfernung legt.

Schlegel fügt noch eine bissige Bemerkung an, in der er selbst den Londoner Kaufmann ganz vom Standpunkt sittlicher Wirkung und Bewertung nimmt. Man müsse, meint er, sich Lillos rechtliche Absichten gegenwärtig halten, um das Stück nicht ebenso lächerlich zu finden, als es trivial sei:

„Wer so gar keine Welt- und Menschenkenntnis besitzt, sollte sich nicht zum öffentlichen Sittenlehrer aufwerfen. Man könnte aus diesem Stück eine ganz entgegengesetzte Lehre ziehen als die, welche der Verfasser bezweckt, nämlich man müsse die jungen Leute zeitig mit liederlichen Mädchen bekannt machen, damit sie nicht für die erste, die ihnen Schlingen legt (was ja doch nicht zu vermeiden steht), eine unerhörte Leidenschaft fassen, und dadurch zum Stehlen und Morden gebracht werden mögen."

Ein boshafter, ein frivoler Witz. Und dennoch nur ein Vorklang von Äußerungen, die bis in die jüngste Zeit alle bürgerliche Dramatik begleiten. Gerade weil sie uns eine Welt zeigt, die mit unserer Welt aufs nächste verwandt ist, setzt sie sich der Kritik aller Menschen aus, die in unserer Welt Bescheid wissen, besser vielleicht als der Dichter selbst. Der praktische Weltmann bleibt in seinem Urteil vorsichtig, wenn er auf der Bühne eine ferne und ihm fremde Welt erblickt. Gegen die Gegenwartswelt der bürgerlichen Dramatik pflegt er sofort seine Weltkenntnis auszuspielen. Hat ferner das bürgerliche Drama von Anfang an eine starke Neigung, von Kritik der Sittlichkeit zu Programmen der Sittlichkeit weiterzugehen, so

haben sich die Menschen, die von Poesie und von dem Bedürfnis des Künstlers, menschliches Erleben in dramatische Gestalten umzusetzen, wenig oder nichts wissen, längst gewöhnt, die Vorgänge der bürgerlichen Dramatik im Sinn sittlicher Weckrufe zu nehmen. Menschen, leidende Menschen will ein Dichter vergegenwärtigen, Menschen, die dulden müssen, weil sie, vor eine sittliche Entscheidung gestellt, den irrigen Ausweg ergreifen. Der weltkundige Zuschauer aber sieht in all dem nur eine Moralpredigt, die zeigen will, wie mans zu machen habe. Ich brauche wohl kaum noch hinzuzufügen, wieweit auf solchen Irrwegen Ibsen mißdeutet worden ist.

Noch eine Stelle aus Schlegels Vorlesungen (6, 143f.) bezeugt die enge Verbindung, in der das bürgerliche Drama und die sittliche Vorschrift miteinander stehen. Von Diderot ist die Rede. Schlegel meint, daß Diderot dem bürgerlichen Trauerspiel einen ungebührlichen Vorzug einräume, weil es ihm um die Nutzanwendung zu tun sei. Stände und Familienverhältnisse mache Diderot zur Hauptsache, weil er Zuschauern aus ähnlichen Ständen und Verhältnissen das Beispiel ans Herz legen wolle. Das vernichte allen freien Kunstgenuß. „Diderot empfahl diese Richtung der Darstellung in derselben Absicht, die den Athenern an einem historischen Trauerspiel aus der Zeitgeschichte mißfiel, und wofür sie Phrynichus in Strafe nahmen. Der Anblick eines nächtlichen Brandes kann durch die wunderbaren Beleuchtungen, welche das Spiel der Flammen in die Finsternis hinein wirft, entzücken; aber wenn das Haus des Nachbars brennt – iam proximus ardet Ucalegon –, so wird man schwerlich zu dieser malerischen Betrachtung aufgelegt sein."

Diese Worte sind vielleicht in ihrer epigrammatisch knappen Formung nicht sofort verständlich. Dennoch versuchte ich nicht, sie hier zu deuten, wenn in ihnen nicht abermals Vorklänge späterer, immer wiederholter Einwände gegen das bürgerliche Trauerspiel enthalten wären.

Schlegel verweist selbst auf den Bericht, den er weiter oben in seinen Vorlesungen (5, 79) von dem Schicksal des Phrynichos gibt. Sein Trauerspiel behandelte die Einnahme Milets durch

die Perser. Er wurde nach Schlegel zu einer Geldstrafe verdammt, weil er die Athener durch Vorstellung gleichzeitiger Unglücksfälle, denen sie vielleicht hätten vorbeugen können, zu schmerzlich erschüttert hatte. „Das Urteil", bemerkt Schlegel, „mag von der rechtlichen Seite noch so hart und willkürlich scheinen, so offenbart sich doch darin ein richtiges Gefühl für die Befugnisse und Grenzen der Kunst. Durch den Gedanken einer außerhalb liegenden, nahen Wirklichkeit des geschilderten Leidens geängstigt, müßte das Gemüt die zur Empfängnis rein tragischer Eindrücke nötige Ruhe und Besonnenheit einbüßen. Die Heldenfabel hingegen trat immer aus einer gewissen Ferne und im Lichte des Wunderbaren hervor."

Herodot berichtet im 21. Abschnitt des sechsten Buches seines Geschichtswerks, daß die Athener im Theater Tränen vergossen, als Phrynichos sein Trauerspiel von dem Fall Milets aufführte. Sie straften ihn, weil er heimisches Unglück ihnen ins Gedächtnis gerufen hätte, und verboten weitere Aufführungen des Stückes. Schlegel erblickt in diesem Vorgang den klassischen Fall der Ablehnung einer dramatischen Kunst, deren Stoffe dem Zuschauer zu nahe liegen, als daß sie ästhetische Wirkung ausüben könnten. Mit dem reifen Schiller stimmt Schlegel in der Abwehr solcher Stoffe überein. Beide stehen an dem einen Ende der Bahn, an deren anderem Ende ebenso die Gegner wie die Fürsprecher des bürgerlichen Dramas im 17. Jahrhundert, ja auch noch die Erwägungen Batteux' anzutreffen waren. Die Fürsprecher hatten das bürgerliche Drama empfohlen, weil es wegen der größeren inneren Verwandtschaft von Zuschauer und Bühnengestalt stärker erschüttere, die Gegner für das heroische Drama gestimmt, weil die beträchtlichere Fallhöhe mächtiger berühre. Keine Partei hatte daran gedacht, daß die tragische Wirkung zu stark sein könne. Um 1800 war man nach ausgiebiger Erprobung der bürgerlichen Tragik zu dem Ergebnis gelangt, daß sie den Zuschauer, statt ihn über sein Lebensleid hinauszuheben, überkräftig in dieses Lebensleid hineinzudrängen vermöge. So überkräftig, daß von einer ästhetischen Wirkung, von künstlerischem Genießen nicht mehr die

Rede sein konnte. Schlegel zitiert einen Vers aus Vergils Schilderung von Trojas Brand, um diese ungewünschte Wirkung drastisch zu beleuchten. Wenns bei Nachbar Ukalegon brennt, denkt keiner mehr an ästhetisches Genießen, jeder nur noch an das eigene Heil.

Wer die naturalistische Zeit miterlebt hat, weiß von ähnlichen Erfahrungen zu berichten. Ganz wie die bürgerliche Tragik auf übermäßige Beachtung des Sittlichen drängt oder mindestens das Mißverständnis leicht wachruft, ihr sei nur um ein „fabula docet" zu tun, ebenso wirkt sie leicht stofflich bedrückend, weil sie die seelische Hypochondrie, die der Zuschauer ins Theater mitbringt, ihm nicht nimmt, sie vielmehr nur steigert. Sie hält ihn im Alltagskleid fest, das die Voraussetzung seiner seelischen Hypochondrie ist, statt ihn mit einem kühnen Ruck von dieser Hypochondrie zu befreien.

Doch auch das Lebensgefühl des Publikums kann je nach dem Zeitalter verschieden sein. Und darum suchen verschiedene Zeitalter verschiedene Gefühlserregungen im Theater. Wenn das bürgerliche Drama und seine Vergegenwärtigung unserer nächsten Umwelt und unserer eigenen Schicksale die Bühne lange Zeit beherrscht, erwacht in uns die Sehnsucht nach einer Bühnenwelt, die minder nahe an unser Erleben heranreicht. Umgekehrt kann das Unwirkliche der Heldentragödie von der Art des französischen Klassizismus einem Zeitalter, dem ähnliche Heldenstimmungen fremd geworden sind, den Bühnenvorgang so fernrücken, so wenig miterlebbar machen, daß von tragischem Mitgefühl kaum noch die Rede sein darf. Vom Barock zum Rokoko, vom Geist der Zeit Corneilles zum Lebensgefühl der Welt Diderots vollzog sich eine so starke Wandlung, daß Corneilles Bühne um 1750 auch in Frankreich etwas Unverständliches, mindestens etwas Befremdendes gewonnen hatte. Dem erhaben schwungvollen Lebensgefühl der Barockzeit war die beinah katzenjämmerliche Stimmung des Rokokos gefolgt. Nun war Rührung zum erwünschten Endziel der Bühnenkunst geworden. Völlig aus dieser erweichten, schwach und klein gewordenen Welt heraus gefühlt sind die

Worte, mit denen Voltaires Opfer Elie Catherine Fréron in seinen „Lettres sur quelques écrits de ce temps“ das Vorrecht der bürgerlichen Tragödie verfocht: „Le genre larmoyant, puisqu'on l'appelle ainsi, me paraît bien naturel, plus conforme à nos mœurs que la tragédie. Les passions de Melpomène sont des passions violentes, portées jusqu'à l'excès; les nôtres sont réprimées par l'éducation et par l'usage du monde. Les vices qu'elle peint sont des crimes, les nôtres sont des faiblesses. Les héros sont des rois, et nous sommes des particuliers.“ Zug um Zug offenbaren Frérons Worte, warum seinem Zeitalter die klassische Tragödie ein zu kräftiger Trank dünkte. Wohl bot sie nicht die Gefahr, dem Zuschauer das eigene Leid zu nahe zu rücken. Und das Schicksal des Phrynichos hatte der klassische Tragiker nicht zu befürchten. Doch der übermächtigen Wirkung widerstand überhaupt die Empfänglichkeit der Epoche. Sie verlangte nach Erregungen von minder großem und minder beschwingtem Rhythmus.

Rührung und nicht starkes Pathos entspricht dem Rokoko und besonders dem Zopfgeschmack. Die französische bürgerliche Tragödie kommt wirklich vom rührenden Lustspiel her. Die gesellschaftlichen Voraussetzungen Lillos treffen bei Diderot so wenig wie bei Lessing ganz zu. Bestenfalls war in Diderot mehr Wille und mehr Möglichkeit zu gesellschaftlicher Anklage als in dem Dichter der „Miß Sara Sampson“.

Diderots Zeit fordert von dem Dichter, daß er Ankläger und Verteidiger, Richter und Gesetzgeber, ein Kämpfer für das Wohl und den Fortschritt der Menschheit sei. So mindestens bestimmt Eloesser die Ansprüche, die Marmontel erhebt. Den „esprit de recherche et d'observation“ macht Marmontel zugleich zum Bahnbrecher und Beherrscher der neuen Literatur. Diderot nimmt beide Gedanken auf. Den Realismus vertritt er als Theoretiker; seine bürgerlichen Dramen verfechten die sittlichen Wünsche der Aufklärung.

Das zweite also der beiden Motive, die oben in Lillos „London Merchant“ nachgewiesen wurden, findet bei Diderot Aufnahme und Weiterbildung. Nicht das Bürgertum als erwerben-

der Stand, sondern das Bürgertum als Vertreter von Aufklärung und Vernunft ist in Diderots Dramen dargestellt. Er will ein Erziehungswerk leisten; er ist dabei von dem rührenden Optimismus der Aufklärung und von ihrer zuversichtlichen Hoffnung erfüllt, daß der Sieg der Vernunft unaufhaltsam sei. Aber fast möchte man sagen: diesem Aufklärer wird es in der kühlen Luft der Vernunft angst und bange. Ihn verlangt nach mehr Wärme, und er flüchtet aus seinem Vernunftparadies in die weichen Stimmungen tränenseliger Rührung. Diderot kann von Tugend, ja von Vernunft nicht reden, ohne daß er gelinde zu flennen anfinge. Der geistreiche Spötter entpuppt sich als unverbesserlicher Sohn des sentimentalen Jahrhunderts. Und die Rührung, die in ihm selbst wirkt, gibt er weiter an seine Zuschauer. Wenn auch sie ihre Tränenschleusen öffnen, dann schwinden die Mauern dahin, die den Menschen vom Mitmenschen, die den Stand vom Stand trennen. Die Gesellschaft wird zu einem großen Saal der Freundschaft und Verbrüderung. Begeistert von dem Gedanken milder Tugend, sinkt alles einander in die Arme.

Auch Lessings männlicher Natur war die Sehnsucht nach solcher sittlich verklärenden Tugend nicht fremd. Darum stellt er sich auf Diderots Seite und nimmt sich der theoretischen Verteidigung an, die von Diderot dem bürgerlichen Drama geboten wurde, ebenso wie der Versuche Diderots, das bürgerliche Drama in Frankreich durchzusetzen, besser gesagt: das rührende Lustspiel der Franzosen bis zu tragischer Höhe emporzutreiben. Ehe Lessing indes dem französischen Waffengenossen zu Hilfe eilen konnte, hatte er selbst in seiner „Miß Sara Sampson“ neben den Absichten der Aufklärungsmoral auch seinem Bedürfnis nach Rührung Raum geboten. Von Lillo war er ausgegangen. Sein Weg hatte ihn zu Diderot hingeführt, wohl auch, weil er vom rührenden Lustspiel der Franzosen stark angezogen worden war. Und Rührung ist auch das Wort, das Lessing für den „London Merchant“ in die Wagschale zu werfen hat. In der Vorrede zur Übersetzung von Thomsons Trauerspielen bekannte Lessing sich zu Lillo.

Das Buch trug die Jahreszahl 1756. Gleichnisfroh wie immer erklärte Lessing: „So wie ich unendlich lieber den allerungestaltesten Menschen, mit krummen Beinen, mit Buckeln hinten und vorne, erschaffen als die schönste Bildsäule eines Praxiteles gemacht haben wollte, so wollte ich auch unendlich lieber der Urheber des Kaufmanns von London als des Sterbenden Cato sein, gesetzt auch, daß dieser alle die mechanischen Richtigkeiten hat, deren wegen man ihn zum Muster für die Deutschen hat machen wollen. Denn warum? Bei einer einzigen Vorstellung des erstern sind auch von den Unempfindlichsten mehr Tränen vergossen worden, als bei allen möglichen Vorstellungen des andern auch von den Empfindlichsten nicht können vergossen werden. Und nur diese Tränen des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann keine haben."

Ich zweifle nicht, daß in diesen Worten schon vorgedeutet ist, was für Lessing später zu einem Hauptgrundsatz seiner Anschauung vom Tragischen wurde. Ich bin überzeugt, daß für Lessing tragische Kunst vor allem Kunst des Miterlebens war. Ihre technische Gestaltung, das Mimische ihrer Form stellt ihr – so möchte ich Lessings Absicht deuten (vgl. unten den Aufsatz „Lessings Begriff des Tragischen") – die Aufgabe, Menschen zu schaffen, in die sich der Zuschauer rasch und leicht hineinversetzen, hineindenken, hineinfühlen kann. Darum spielt bis zuletzt in Lessings dramaturgischen Arbeiten das Wort Mitleid eine ausgezeichnete Rolle. Noch aber sind in der angeführten Stelle über Lillo diese späteren Erkenntnisse nur dämmerhaft umrissen. Noch glaubt Lessing in der Rührung das Wesentliche zu entdecken, das wesentliche Mittel und die wesentliche Erscheinungsart der tragischen Wirkung. Bald darauf, im siebzehnten Literaturbrief, war er schon weitergekommen. Hier bestimmt er das „Wesentliche" bereits anders, wenn er es „der mechanischen Einrichtung" entgegenstellt. Dies Wesentliche verspürt er bei Shakespeare ebenso wie in der antiken Tragödie, während die mechanische Einrichtung als Vorzug Corneilles erscheint. „Nach dem Ödipus des Sophokles

muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben als Othello, als König Lear, als Hamlet usw.“ So führt er den Gedanken fort und bietet zugleich das entscheidende Wort. Von Gewalt über die Leidenschaften der Zuhörer spricht er jetzt, und nicht weiter von Rührung.

Doch wie der siebzehnte Literaturbrief die Gewalt über unsere Leidenschaften gegen die mechanische Einrichtung ins Feld führt, so opfert bereits die ältere Kundgebung den Tränen die gleichen „mechanischen Richtigkeiten“ auf. Allerdings gilt es noch nicht den Kampf gegen Corneille, sondern nur gegen Gottsched. Ferner setzt Lessing noch etwas hinzu, das der ganzen Äußerung über Lillos Stück ihren entscheidenden Zug leiht: „Hiermit aber will ich den Nutzen der Regeln nicht ganz leugnen. Denn wenn es wahr ist, daß auf ihnen die richtigen Verhältnisse der Teile beruhen, daß das Ganze durch sie Ordnung und Symmetrie bekömmt, wie es denn wahr ist: sollte ich wohl lieber ein menschliches Ungeheuer als einen lebendigen Herkules, das Muster männlicher Schönheit, erschaffen haben wollen?“

Soll die naheliegende Bemerkung, daß Lessing sich damals von den „Regeln“ noch nicht ganz freigemacht hatte, die Bedeutung dieser Worte ausschöpfen? Nein! Der Zusatz ist wichtig genug. Ordnung und Symmetrie blieb auch noch dem Dichter der „Minna“ und der „Emilia“ wertvoll. Nur hätte er später kaum gesagt, daß Ordnung und Symmetrie, daß die „richtigen Verhältnisse der Teile“ lediglich auf der Beobachtung der „Regeln“ beruhen, auf der Durchführung der französisch-klassizistischen Einheiten. Die Worte „wie es denn wahr ist“ wurden bald von ihm überwunden. Dagegen klingt aus dem Zusatz ein Vorwurf gegen Lillos Drama heraus, den Lessing auch später nicht zurückgenommen hätte: die Formlosigkeit des „London Merchant“ hat er sicher auch noch später unangenehm empfunden, ja vielleicht noch unangenehmer als zu einer Zeit, da er selbst in der „Miß Sara Sampson“ das formloseste seiner dramatischen Werke schuf. Auf einen lebendigen Herkules war sie am allerwenigsten an-

gelegt. Im vierzehnten Stück der „Hamburgischen Dramaturgie“ gibt Lessing die Formlosigkeit seines ersten bürgerlichen Dramas unbedenklich zu; und zwar merkwürdigerweise in Wendungen, die durchaus an die alte Äußerung über den „London Merchant“ erinnern. Er führt Voltaire an gegen die Ratschläge, die er von Diderot erhalten hatte und die eine Umarbeitung der „Sara“ empfahlen: „Man kann“, sagt er mit Voltaire, „nicht immer alles ausführen, was unsere Freunde raten. Es gibt auch notwendige Fehler. Einem Bucklichten, den man von seinem Buckel heilen wollte, müßte man das Leben nehmen. Mein Kind ist bucklicht; aber es befindet sich sonst ganz gut.“ Lessing war mit Bewußtsein gegen die äußerliche Korrektheit der Form gewendet, als er die „Sara“ schrieb. Seine Selbstanzeige in der Vossischen Zeitung vom 3. Mai 1755 spottet über den berühmten Lehrer Gottsched, der länger als zwanzig Jahre seinem lieben Deutschland die drei Einheiten vorgepredigt habe. „Und dennoch wagt man es auch hier, die Einheit des Orts recht mit Willen zu übertreten!“ Wir aber spüren heute an der „Sara“ weit weniger die recht bescheidenen Abweichungen vom Regelkanon der Einheiten als vielmehr eine weiche, völlig unlessingische Zerflossenheit des Aufbaus. Selbst Lessings dramatische Erstlinge haben mehr „Ordnung und Symmetrie“, richtigere „Verhältnisse der Teile“. Treffsicher sagt Erich Schmidt (3. Auflage 1, 290): „In der ‚Sara‘ werden die Taten von Reden überwuchert, und mancher Auftritt ist nicht bloß zu lang, sondern schlechthin entbehrlich. Nie vorher, nie wieder hat Lessing eine so schleppende, ja so öde Sprache geführt, wie unter dem Bann des Richardsonschen Briefstils in den Szenen Saras, Sampsons, Waitwells.“ Es ist nur selbstverständlich, daß Schmidt, feinhörig wie er war, die Formlosigkeit der „Sara“ vor allem an ihrer Sprachbehandlung erkannte. Von wenigen nur gilt in gleichem Maße wie von Lessing das Wort, daß der Stil der Mensch sei; wenn sein Formwille einmal die fast überscharfen Umrisse aufgab, die ihm sonst eigen sind, mußte das an der sprachlichen Seite der Form sich vor allem weisen.

Lessings Sinn für die kleinen Kunstgriffe der Bühnenform ist früh zu beobachten. In der „Sara“ betätigt er sich weit weniger als etwa schon im „Jungen Gelehrten“. Recht mit Willen scheint Lessings erstes bürgerliches Drama aufgegeben zu haben, was längst Lessings gewohnter Besitz war. Manches Plagiat, das von Paul Albrecht den Komödien des jungen Lessing vorgerückt wird, ist tatsächlich nur Beweis, wie sorgsam Lessing von Anfang an auf typische Gebärden seiner bühnensicheren Vorgänger achtete. Er übernahm diese Gebärden, weil er in ihnen wesentliche Erfordernisse der Bühnenform glücklich befriedigt fand. Es mag fraglich bleiben, ob Lessing für den Schluß des „Jungen Gelehrten“ wirklich ein Vorbild nötig hatte. Daß ein erzürnter Bücherwurm seinem Diener, der mit einer ironischen Wendung abgeht, ein Buch an den Kopf wirft, liegt recht nahe. Sollte, wie Albrecht meint, Lessing wirklich an die zweite Szene des zweiten Akts von Holbergs „Erasmus Montanus“ gedacht haben, so lag ihm ohne Zweifel wenig an der stofflichen Übereinstimmung, weit mehr hingegen an dem Bewußtsein, eine entscheidende Stelle seines Erstlings, die Bedingung des Schlußeindrucks, im Sinne Meister Holbergs geformt zu haben. Eine Formgebärde zu gestalten, lehnte Lessing sich an das bewährte Muster an, nicht aber um ihm einen naheliegenden Vorgang, also etwas Stoffliches abzugucken.

Noch weit charakteristischer wäre die Übereinstimmung des Eingangs von Lessings „Jungem Gelehrten“ mit Chr. Fel. Weißes „Projektmacher“, wenn – wie Albrecht kühn behauptet – Lessing wirklich den „Projektmacher“ vor sich gehabt hätte, als er den „Jungen Gelehrten“ schrieb. Da wie dort wird die Post ungeduldig von einem hoffnungsvoll Gespannten erwartet. Da wie dort verspricht der Diener sie zu holen und geht ab, um sich ein freies Stündchen zu machen. Nur daß der „Projektmacher“ erst 1764 gedruckt wurde, steht der Annahme entgegen, Lessing habe für die wichtige Eingangsstelle, um eine rechte und gute Einsatzform zu finden, bei Weiße eine Anleihe gemacht. Um so näher liegt eine

andere Vermutung: Weiße erkannte sehr wohl, wie wertvoll die Eingangsgeste Lessings sei, wie gut sie für die gewünschte Bühnenwirkung tauge; und daher übernahm er sie ohne Bedenken.

Wohlweislich bedient sich der junge Lessing solcher Formmittelchen, in denen er augenscheinlich und mit unbestreitbarem Recht Eigenheiten des Bühnenausdrucks der Komödie sah. In „Miß Sara Sampson" scheint er diese routinierte Bühnensprache ganz verlernt zu haben. Man sucht vergeblich auf den vielen Blättern, die Albrecht dem Nachweis der Plagiate der „Miß Sara Sampson" gewidmet hat, nach übernommenen Bühnengebärden. Denn in dem breit dahinfließenden Dialog der „Sara" spielt die bühnengemäße Formung eine recht bescheidene Rolle. Es liegt in dieser Zurückhaltung etwas Gewinnendes. Das ist ja einer der liebenswürdigsten Züge der bürgerlichen Dramatik, daß sie so gern auf alle handwerksmäßige Gewandtheit verzichtet. Wenn nur Lessing nicht in späteren, reiferen Werken bewiese, daß er in manchem Handgriff der Routine doch auch einen wesentlichen Zug der Bühnenform gesehen hat, der noch in einer höchstgedachten Leistung seinen Platz finden durfte.

Neigung zum Realismus ist dem bürgerlichen Drama fast auf seiner ganzen Entwicklungsbahn eigen. Es will dem Leben nahebleiben und kehrt sich ab von einer schwungvollen Steigerung der Daseinsmöglichkeiten. Darum ist ihm wichtiger, das Leben anschmiegsam nachzuzeichnen, als eine Form von tragischem Rhythmus zu gestalten. Und weil es mehr zum Leben als zur Formung neigt, verzichtet es auf den Vers und bedient sich der ungebundnen Rede.

Brandl zählt die Verwendung der Prosa in der Tragödie zu den hervorstechendsten Neuerungen des „London Merchant" (Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte 3, 56). Völlig verzichtet Lillos Stück ja nicht auf den Vers. Aber Lillo entging, im Sinn eines Wortes, das Addison im „Spectator" (Nr. 39) gegen die unnatürliche Rhetorik der englischen Tragödie und zugunsten eines „Dialogue in plain English" gesagt hatte und

das von Brandl herangeholt wird, durch die Prosa tatsächlich der Gefahr, sein Schauerdrama auch noch in Schwulstversen sich abspielen zu lassen. Diderot nahm es schon wie ein Gesetz, daß die bürgerliche Tragödie auf den Vers zu verzichten habe. Lessing dachte nicht anders.

Einer der Vorwürfe, die von W. Schlegel gegen Diderot erhoben werden, gehört hierher. Die Wiener Vorlesungen (6, 143) billigen Diderot zu, er lehne sich mit Recht gegen das Förmliche und das Festtagswesen der dramatischen Schicklichkeiten, des allzu symmetrischen Versbaus, der Deklamation, des Spiels auf. Nicht indes billigen sie, daß Diderot alle theatralische Erhöhung verwarf, daß er den Personen keine vervollkommnete Mitteilungsweise ihres Innern gönnte. „Nirgends", heißt es weiter, „spricht er den Grund aus, weswegen er im bürgerlichen Trauerspiel die Versifikation nicht für zulässig oder die Prosa für vorzüglicher hielt, was nachher andere, und leider auch Lessing, auf alle dramatischen Gattungen ausgedehnt haben; dieser Grund liegt jedoch offenbar in den mißverstandnen Grundsätzen der Täuschung und der Natürlichkeit."

Trotz Schlegels Einwand ist die bürgerliche Tragödie hinterdrein der ungebundnen Rede treu geblieben. Gewiß lag auch der bürgerlichen Tragödie neuester Zeit an der „Täuschung" und an der „Natürlichkeit". Für Schlegel hätte also auch da ein Mißverständnis gewaltet. Allein die bürgerliche Tragik neigt nun einmal zu Wirkungen der Illusion. Sie will Wirklichkeit darstellen, weit mehr als das romantische ästhetische Glaubensbekenntnis es zuläßt.

Daß indes Lessing auch aller übrigen Dramatik ungebundne Rede vorschreiben wollte, ist angesichts des „Nathan" eine zwecklose Übertreibung Schlegels. Für die bürgerliche Dramatik allerdings hielt Lessing sogar auf der Höhe an der ungebundnen Rede fest. Doch muß noch gesagt werden, wie himmelweit voneinander verschieden die Prosa der „Sara" und die Prosa der „Emilia" ist.

In Lessing war kurz nach der Abfassung der „Sara" eine starke Wandlung vor sich gegangen, die vor allem seine ästhe-

tischen Vorstellungen von Einfachheit und Schlichtheit völlig verschob. Einfachheit und Schlichtheit im Gegensatz zu den hochtrabenden Wendungen der klassischen Tragödie Frankreichs und ihrer Nachbeter war ohne Zweifel die künstlerische Absicht der „Sara" gewesen. Die „Sara" trat im Jahre 1755 hervor. Im gleichen Jahre verkündigte Winckelmann sein Schlagwort von der „edeln Einfalt und stillen Größe" der griechischen Antike. Er gab der ganzen deutschen Kultur eine neue Wendung. Und auch Lessing nahm an dieser Wendung teil. Vielleicht ist richtiger zu sagen: sie half ihm seinen eigenen Formwillen entdecken.

Es lohnte sich, die Geschichte von Winckelmanns Schlagwort in ihrem vollen Umfang einmal zu verfolgen. Das Schlagwort gab unserem Klassizismus seinen Grundton. Schon wurde uns gezeigt, wie der ästhetische Begriff der „Stille" dem jungen Goethe aufging und zu einem Ziel seiner Schöpfertätigkeit wurde. Im übrigen warten wir noch auf den Artikel „Größe" des Grimmschen Wörterbuchs und vermissen an gleicher Stelle in dem Artikel „Einfalt" schmerzlich jeden Hinweis auf Winckelmann. Freilich nennt auch Sulzers „Theorie der schönen Künste" unter dem gleichen Schlagwort wohl Riedel, König, Home, Hagedorn, Garve, nicht aber Winckelmann.

Als Lessing im „Laokoon" die Frage nach der edeln Einfalt und stillen Größe griechischer Kunst berührte, geschah es in vollem Gegensatz zu Winckelmann. Völkerpsychologisch hatte Winckelmann die griechischen Bildhauer von dem römischen Dichter geschieden, in der Laokoongruppe die weise künstlerische Dämpfung griechischer edler Einfalt und stiller Größe festgestellt, in Vergils Schilderung gleiche Dämpfung vermißt. Lessing erwiderte mit dem Einwand, daß nicht völkerpsychologische, sondern ästhetische Gegensätze vorlägen. Der Bildhauer ist nach seiner Ansicht vermöge der technischen Bedingungen der Plastik zu einer Dämpfung verpflichtet, die dem Dichter aus gleichen Gründen nicht auferlegt zu werden braucht. Wenn indes Lessing hier gegen Winckelmanns Grundsatz sich kehrt, so trifft er nur eine Anwendung des Grund-

satzes, nicht diesen selbst. Das war ja Lessing jederzeit willkommen, dem Verfechter eines an sich richtigen Gedankens nachzuweisen, wieweit ein richtiger Gedanke zu falscher Anwendung gelangen kann. Die Züricher mußten das in den Abhandlungen über die Fabel erfahren. Wiederum ist es echt lessingisch, schärfsten Auges da nachzuprüfen, wo die eigenen Lieblingsgedanken in Betracht kommen.

Wie Lessing zu der Erkenntnis gelangt ist, daß seinem eigenen Formgefühl edle Einfalt und stille Größe am besten entspreche, kann ich hier nicht im einzelnen darlegen. Wohl war sein Lebensgefühl wesentlich anders geartet als das Winckelmanns. Gemeinsam ist ihnen beiden die Abwendung von der zierlichen, leicht hingetuschten Art des Rokokos ebenso wie von der wuchtig leidenschaftlichen und überbewegten des Barocks. Nur experimentiert Lessing in seinen Anfängen gern und gelangt zuweilen in nächste Nähe der flüchtigen Anmut des Rokokos. In der „Sara“ vollends gibt er die Schlagkraft seiner Form, ihre Schärfe und Deutlichkeit des Umrisses fast ganz auf. Rasch verändert sich das wieder während der nächsten Jahre in einer Richtung, die durch Winckelmanns Schlagwort am besten bezeichnet wird. Im Jahre 1759 erreicht Lessing die einseitigste Ausprägung der lakonisch knappen und kargen Art seines Stils und seiner Kunstanschauungen. Er mußte durch diese Einseitigkeit hindurch, ehe er zu der Sprachform des „Laokoon“, der „Minna“ und der „Emilia“ gelangen konnte. Mit ihm durchlebt sein Zeitalter die gleiche Wandlung. Sie ist eine Voraussetzung unseres deutschen Klassizismus, und zwar eine der wichtigsten. Ihr Gegenbild in Frankreich sind Übergänge, die von dem Stil der Regence hinüberführen auf die Wege des Empirestils. Zugleich verwirklicht sich in Lessings Form und Kunstanschauung der preußisch-spartanische Grundzug der Zeit des Siebenjährigen Krieges. „Berlin sei Sparta!“ tönt es aus Gleims Grenadierliedern. In solche lakonische Zucht nahm Lessing seine Sprache, die dieser Zucht ja entgegenkam, und sein Kunstgefühl. Da verschwand die übermäßige Neigung zu rührenden Wirkungen und zu tränenseligen Stimmungen.

Die Abhandlungen über die Fabel erklären, treu den neuen Formabsichten Lessings, Krieg allen „enjolivements“, die von Lafontaine und seinen Nachfolgern der Fabel aufgeheftet worden waren. Lessings Prosafabeln selbst werden – wie man richtig gesagt hat – zu „Fabelepigrammen“. Der siebzehnte Literaturbrief bietet in seiner Szene aus Lessings Faustdichtung ein weiteres Beispiel des epigrammatischen Lakonismus. Gleichzeitig durchforscht Lessing die Nachrichten der Antike über das Leben und Schaffen des Sophokles; und so wenig die notizenhafte Kürze seiner Forschungsergebnisse zu ausführlicher ästhetischer Betrachtung Raum findet, so läßt doch einmal eine rasche, aber tiefbegründete Vergleichung von Aischylos und Sophokles erkennen, wie sehr für Lessing gerade Sophokles ein Vertreter der edeln Einfalt und stillen Größe war, Sophokles, den der siebzehnte Literaturbrief zum Maßstab höchster tragischer Kunst erhebt und der in der „Hamburgischen Dramaturgie“, aber auch im „Laokoon“ diese hohe Bewertung beibehält. Von ihm und von Aischylos heißt es in den Sophokles-Studien: „Indem Äschylus den Ausdruck der Tragödie so viel als möglich erhaben zu machen suchte, verstieg er sich oft in das Schwülstige, und dieses war die erste Übertreibung, die Sophokles vermied. Indem Äschylus gern so schrecklich als möglich sein wollte, ließ er sich verleiten, seine Zuflucht zu wunderbaren Maschinen und ungeheuren Verkleidungen (gemeint ist der Chor der „Eumeniden“) zu nehmen, die aber mehr Abscheu als Schrecken erregten, und dieses war der zweite Fehler, in welchen sich Sophokles nicht reißen ließ. Er ist erhaben, ohne schwülstig zu sein, er ist schrecklich, ohne das Schreckliche einer widrigen Skeuopöie (Lessing selbst umschreibt das Wort: „alles, was zur Vorstellung eines dramatischen Stücks erfordert wird: Auszierungen der Bühne, Kleider, Larven, Maschinen“) zu danken zu haben.“

Lessing bemerkt, daß er „dieses Verhältnis des Sophokles zum Äschylus . . . aus der Vergleichung ihrer Stücke gezogen habe“ und nicht bloß aus überlieferten Nachrichten. Tatsäch-

lich wehrt Lessing sich in dieser Vergleichung genau so gegen Barockkunst, wie er in den Abhandlungen über die Fabel das Rokoko abgelehnt hatte. Diesmal erscheint sogar ein antiker Dichter unter den Angegriffenen. Um Sophokles' mildere Schönheit, den Inbegriff der edlen Einfalt und stillen Größe, zu feiern, kehrt Lessing sich gegen Aischylos.

Das dramatische Werk, das die neuen Überzeugungen oder vielmehr Lessings wiedergewonnene Schlichtheit und Schlagkraft, den Lakonismus in Gegensatz zu der weichlichen Breite der „Sara" zur Voraussetzung hat, ist „Philotas".

Im Zusammenhang mit diesem Werk vom Jahr 1759 gebraucht Lessing selbst einmal das Schlagwort „Einfalt". Gleim hatte in völliger Verkennung von Lessings Formabsichten die knappe Prosa des „Philotas" in einen Versbrei umgewandelt. Ironisch, wenn auch in schonender und liebenswürdiger Ironie, lehnte Lessings Brief vom 12. Mai 1759 das Machwerk ab. Er schrieb dem Freunde Gleim, er habe einigermaßen vorausgesehen, daß er – Gleim – viel zuviel Dichter und dem Äschylus zu ähnlich sei, als daß er sich zu der „tragischen Einfalt" ganz herablassen werde.

Die Formabsicht des „Kunststücks äußerster Abkürzung", wie Erich Schmidt den „Philotas" nennt, erkannte Herder sofort. Er rühmte dem Stück in seiner Besprechung von Gerstenbergs „Ugolino" nach, es habe sich die Simplizität der Griechen zum Muster genommen. Freilich billigte Herder gleiches Lob Klopstocks „Tod Adams" zu.

Wir aber staunen heute, daß aus Studien, die auf Sophokles zielten, das knappe und schlanke Prosadrama hervorgehen konnte. Kaum dürfte ein Unvorbereiteter und Unvoreingenommener von „Philotas" künstlerisch ähnlich berührt werden wie von irgendeinem Drama des Griechen. So ganz will Lessing nur den inneren Geist griechischer Form und nicht irgendein Merkmal der reichen Ornamentik Sophokleischer Kunst treffen. Um so eigentümlicher und ursprünglicher wirkt der „Philotas". Durchaus ist er aus dem Formwillen geboren, der auch die Fabeln geschaffen hat. Sind sie Fabelepigramme, so

bedient sich auch „Philotas“ der Redeform des Epigrammatikers.

In vollem und bewußtem Gegensatz zu „Miß Sara Sampson“. Gleichwohl geht von dem bürgerlichen zu dem kriegerischen Stück der ethische Grundgedanke weiter, den schon in Lillos Drama die Aufklärung wachgerufen hatte. In den drei Stücken treten Menschen auf, die in verstandesmäßigem Zusammenhang mit den Realitäten des Lebens stehen oder stehen sollen. Vorbei ist die Welt Shakespeares mit ihren Menschen, die von der Leidenschaft beherrscht werden wie von einem bangen Traum, von einer Leidenschaft, die alle Beziehungen des Menschen zur Wirklichkeit aufhebt. Klarer und klarer enthüllt sich auf dem Wege zum „Philotas“ der Kern lessingischer Tragik, wie ihn mit unvergleichlichem Scharfblick Dilthey bestimmt hat. Es ist der Gegensatz eines sittlichen Affekts zu der umgebenden Welt. Gegen die Macht von Umständen, die stärker sind als der Mensch, behauptet der Held im „Philotas“ seine Würde. Bis an das Ende von Lessings dramatischem Schaffen ist die Richtung hiermit bestimmt. Genau so verhalten sich Tellheim, Emilia und Odoardo, Nathan. Weitab liegt Shakespeares Brauch, einen großen Wahn innerlich folgerichtig ablaufen zu lassen, der den Helden zerrüttet und zur Katastrophe drängt. Dieser große und eigentümliche Gewinn Lessings, dieser geglückte Versuch, aus dem Lebensgefühl der Zeit eine Tragik zu holen, die der Zeit entsprach, fand seine Vorbereitung, als Lessing nach Lillos Vorgang dem bürgerlichen Drama sich zuwandte, und zwar nicht gleich dem Engländer das bürgerliche Selbstgefühl, wohl aber die neue Sittlichkeit des Bürgertums zu einem wesentlichen Bestandteil seiner Dramatik erhob.

In der „Sara“ erscheint das alles nur wie eine zage Ankündigung, in der „Emilia“ ist die Höhe der Bahn erstiegen. Zugleich gelingt der „Emilia“, bürgerliche Tragik, trotz allen formauflösenden Absichten und Gebräuchen der bürgerlichen Dramen, im Sinn höchster Formkunst zu gestalten. „Miß Sara Sampson“ hatte dem nachfolgenden deutschen bürger-

lichen Drama das Recht gegeben, sich auf Lessing zu berufen, wenn es auf die „richtigen Verhältnisse der Teile", auf „Ordnung und Symmetrie" verzichtete. Die „Emilia" bezeugte, fast allein unter den vielen stoffverwandten Dramen des 18. Jahrhunderts, daß bürgerliche Dramatik auch noch mit kunstvollster Architektonik sich verbinden lasse. Und dabei war inzwischen Lessing von der Stufe, auf der er die edle Einfalt und stille Größe des „Philotas" durch epigrammatischen Lakonismus und bedingungslosen Verzicht auf alle Ornamentik zu erzielen gestrebt hatte, emporgestiegen, hatte in der „Minna" lessingisches Deutsch sprechen lassen, ohne in schmucklose Trockenheit zu geraten, und lieh jetzt den Menschen der „Emilia" wohl immer noch die epigrammatische Bildlichkeit seiner Fabeln und den Brauch, lieber ein bezeichnendes Wort umschichtig zu wiederholen, als der wahllosen Wortfülle von Richardsons Briefstil, wie in der „Sara", zu verfallen; aber jeder Blick in die „Emilia" bewährt, daß die knappe Wortgebung auf Auslösung von Formgefühlen angelegt ist, von Gefühlen, die der Bühnenform entsprechen.

Das Wort „wohlbemessene Architektonik" schöpft die Bühnenkunst der „Emilia" noch lange nicht aus. Vielmehr spielt sich ohne Unterbrechung durch tote Stellen eine bewegte Handlung ab. In dieser geschlossenen Folge von Theaterspiel scheint jeder Mensch, jede Geste, jedes Wort nur sich selbst zum Zweck zu haben und dient tatsächlich der tragischen Entwicklung. Erinnerungen werden aufgefrischt, Kunstfragen durchgesprochen, Vorfälle, die der Tag bringt, beleuchtet. Und das alles ist bestimmt, die Handlung ihrem Ende zielgewiß zuzuführen. Die Dinge haben ihr Eigenlicht, aber es bestrahlt auch den Weg des dramatischen Entwicklungsganges. Wie viel dramatisches Leben geht allein von den Conti-Szenen aus! Der Verfasser des „Laokoon" hebt den Dialog des Prinzen und Contis auf die Höhe geistvollen Gesprächs, zugleich zeichnet er die Umwelt, in der sich der Prinz bewegt, er stellt den Prinzen in voller Gestalt, mit seinen anziehenden Zügen und mit seinen eigenwilligen Launen hin; plastisch und scharfumrissen

zeigt er uns Emilia und ebenso die Orsina. Dabei ist alles Bühnenspiel, ist es Ausdruck des augenblicklichen Affekts, wird kein Wort um seiner selbst willen gesprochen, dient jedes der vorwärtsschreitenden Handlung. Und noch im Ganzen der Tragödie waltet gleicher Brauch. Gleich Conti ist Appiani, ist sogar die Orsina – nach Otto Ludwigs Wort – nur Behelf zur Steigerung und zum Maß der Leidenschaft des Prinzen. Aber wir vergessen, daß sie nur Mittel sind, weil sie nach Charakter und Lage sich bedeutend genug darstellen, um unseres tragischen Miterlebens jederzeit gewiß zu sein. Restlos ist jede Situation zu allseitiger Wirkung ausgenützt. Otto Ludwig hat recht: „Es ist getriebne Arbeit, ein kleines Korn Metall ist durch wunderbare Kunst zu einem großen und reichen Werke auseinandergetrieben“ (in Sterns Ausgabe 5, 328).

In sorgsamer zergliedernder Untersuchung legte Otto Spieß' Studie „Die dramatische Handlung in Lessings ‚Emilia Galotti‘ und ‚Minna von Barnhelm‘“ (Halle a. S. 1911), geleitet durch Fingerzeige Sarans, die vielgestaltige und doch streng logische Verknüpfung der Handlungsfäden des Stückes dar. Eine graphische Skizze des Handlungsgeflechts der „Emilia“ versinnlicht hier überdies noch die gewonnenen Ergebnisse. Spieß deckt ein lückenloses Geflecht von Fäden auf, die sich zu einer einheitlichen Bühnenhandlung verschlingen. Der innere technische Zusammenhang enthüllt sich bei Spieß vollständiger als bei seinen Vorläufern. Nur könnte Spieß noch eindringlicher dartun, wie sich die Fülle der Einzelheiten, deren strenge Verknüpfung er nachweist, auf der Bühne in einfache und große architektonische Linien zusammenschließt. Die sinnfällige Wirkung des Dramas und die Gestaltgefühle, die es erweckt, harren noch immer auf nähere Ergründung. Klar und scharf heben die fünf Aufzüge sich voneinander ab: der erste gehört dem Prinzen, der zweite den Galotti, der dritte führt beide Gruppen zusammen, der vierte wird von der Orsina beherrscht, der letzte von Odoardo und Emilia. Auf Vereinfachung, auf edle Einfalt ist das angelegt; und es ruft alle ästhetischen Gefühle wach, die von schlichter Linienführung aus-

gewirkt werden. Ein Akt sammelt gern das Interesse des Zuschauers in einer Gestalt, höchstens in einer Gruppe. Lessing erteilt dadurch starke Akzente und gewinnt einen deutlich fühlbaren Rhythmus. Er kann umgekehrt im dritten Aufzug den Zustand der Verwirrung und Unsicherheit, der den Aufzug beherrscht, versinnlichen, indem er keiner einzelnen Gestalt den Vorrang läßt. Er kann ebenso in den beiden Schlußakten, indem er deren Träger um ein beträchtliches über ihre Umgebung emporhebt und die ganze Aufmerksamkeit auf sie lenkt, die immer mehr sich entwickelnde tragische Klarheit andeuten. Das ganze Stück aber beginnt mit einem Aufzug, der in acht Szenen Zug um Zug von der Langweile des Alltags zu Spannung und tragischen Möglichkeiten emporführt. Die erste, dritte, fünfte und siebente bringt knappe Monologe des Prinzen. Im zweiten und vierten steht Conti, im sechsten Marinelli, im achten Rota vor ihm. Das epigrammatische Schlußwort fällt Rota nach dem Abgang des Prinzen zu. Nicht einfach, weil Symmetrie waltet, darf da von künstlerischer Wirkung die Rede sein. Aber diese Szenenabfolge hat etwas von der strengen Schlichtheit einer antiken Säulenordnung. Es ist – um Winckelmanns Wort anzuwenden – „hoher", nicht „schöner" Stil. Auf Größe, ja auf Erhabenheit deutet der hohe Stil; noch weiter als der schöne rückt er ab von aller Grazie. Es soll nicht Rokoko sein.

Eine moderne Virginia ist Emilia Galotti. Schon der antike Gedankenhintergrund konnte das Stück vor der Verniedlichung der Rokokoneigungen wahren. Doch hinter der Marwood steht ja auch Medea; „Miß Sara Sampson" gewann durch die Patenschaft des Euripides und Corneilles manche Handhabe, um nicht ganz in die künstlerischen Tiefen des „London Merchant" zu sinken. Gleichwohl bedurfte es noch einer langen und ausgiebigen Beschäftigung mit der Antike, einer inneren Auseinandersetzung mit der neuen und Lessing doch urverwandten Lehre von der edlen Einfalt und stillen Größe der griechischen Art und Kunst, ehe Lessing fähig war, zu der reinen und strengen und doch auch wieder nicht übermäßig

spitzen und scharfen Form der „Emilia“ zu gelangen. Die Geschichte des bürgerlichen Dramas gewann auf diesem aufwärtsführenden Pfad das erste und auf lange Zeit hinaus das einzige großstilisierte Kunstwerk.[2]

3

Lessings „Emilia“ arbeitet nicht nur mit den Mitteln einer künstlerisch durchgebildeten Form. Das Drama hat zugleich etwas Aufreizendes und Umstürzendes in sich. Furchtlos wagt Lessing sich an das Duodezfürstentum heran und geißelt seine Schwächen. Die starke Wirkung, die von „Emilia“ zur Zeit ihres Erscheinens ausgeübt worden ist, wurzelt in dieser gesellschaftlichen Angriffslust Lessings. Auch wir verspüren heute noch etwas von dieser Wirkung. Aber sie ist weit schwächer geworden, wir regen uns lange nicht mehr so stark über die Mätressenwirtschaft kleiner Fürsten des 18. Jahrhunderts auf wie die Söhne und Töchter jener Zeit. Der Vorgang der Tragödie ist zum guten Teil nur noch von historischem Interesse.

Eine dringende Gefahr, die dem Gegenwartsdrama in der Zeit droht, da es nicht mehr Gegenwartsdrama ist, tut sich an dieser Stelle auf. Ein Tragiker, der von vornherein Menschen und Vorgänge der Vergangenheit in seine Dichtung versetzt, hat gleiches nicht zu befürchten, mindestens nicht in gleicher Stärke. Das bürgerliche Drama tritt in Lillos „London Merchant“ als Gegenwartsdrama in die Welt und bleibt Gegenwartsdrama auch in Lessings beiden Stücken ganz wie in der weitaus überwiegenden Mehrzahl späterer bürgerlicher Tragödien. Je enger diese bürgerlichen Stücke mit ihrer Zeit verknüpft sind, desto rascher wird ihr Inhalt geschichtlich.

Die Frage, wieweit manches Zeitalter überhaupt nur geringen Anteil an Geschichtlichem nimmt, kann hier nicht auch noch einbezogen werden. Ganz gewiß aber wird ein dramatischer Dichter den Stoff, der für ihn selbst schon ein geschichtlicher ist, von Anfang an in ein sichereres Verhältnis zum Leser und Zuschauer bringen als den Stoff, der für ihn Gegenwart bedeutet und der nur nach einiger Zeit die Züge der Ver-

gangenheit annimmt. Freiwillige Geschichtlichkeit ist künstlerisch besser und leichter durchzuführen als unfreiwillige.

Die Zeitgenossen sahen Odoardo und Emilia und den Prinzen und Marinelli und die Orsina im Gewand der Gegenwart auf der Bühne; wir sehen sie im Gewand einer Vergangenheit, die immer weiter zurückweicht. Ganz so ergeht es Luise Miller und Ferdinand von Walter, ja sogar schon dem Meister Anton und Klara. Regisseure von heute unterstreichen diese Entfernung, die ohnedies jeden Tag zunimmt, noch durch möglichst echtes Kostüm aus der Zeit der Entstehung des Stücks und lassen „Maria Magdalene“ und den „Erbförster“, ja Dramen Ibsens in Gewändern und Räumen aufführen, die einer vergangenen Mode angehören.

Noch ein zweiter Schaden ergibt sich dem bürgerlichen Gegenwartsdrama in der Nachwelt: wie es den Gegenwartreiz verliert, so kann es, nachdem es geschichtlich geworden ist, nicht auf den Nimbus der allgemein bekannten geschichtlichen Persönlichkeiten rechnen, mindestens nicht auf den Anteil, den eine bedeutsame Zeit der Vergangenheit erweckt.

Wundern könnte man sich, daß diese Tatsachen gegen das bürgerliche Drama nicht schon in seiner Werdezeit ausgespielt worden sind. Doch die klassizistische Theorie französischer Prägung dachte überhaupt fast gar nicht an die Möglichkeit eines tragischen Gegenwartsdramas. Streift Corneille wirklich einmal ausnahmsweise den Gedanken des bürgerlichen Trauerspiels, so ist ihm wie seiner ganzen Zeit auch dann noch die ideale zeitliche und örtliche Ferne völlig selbstverständlich.

Ein so feinsinniger und vorurteilsloser Mann wie Du Bos verlangt, daß die Entfernung zwischen der Zeit der tragischen Vorgänge und der Zeit der Entstehung einer Tragödie möglichst groß sei. Im 20. Abschnitt des 1. Bandes seiner „Reflexions critiques sur la poésie et la peinture“ von 1719 spielt er das „maior e longinquo reverentia“ des Tacitus für seine Ansicht aus. Kein Mensch sei aus der Nähe gesehen bewunderungswürdig. Die größten Feinde der Helden seien ihre Kammerdiener. Er billigt den Brauch seines Zeitalters, keinen

Prinzen, der während der letzten 100 Jahre in einem benachbarten Staate regiert hat, auf die tragische Bühne zu bringen. Es ist ihm durchaus recht, wenn geschichtliche Personen der letzten 100 Jahre auf der Bühne sich unter alten griechischen und römischen Namen verstecken. Er beweist mit diesem Bekenntnis, wieviel Lessing schon in seinem „Henzi" wagen wollte. Ja Du Bos weiß noch zu berichten, daß selbst solche Verkleidung nicht immer vor Nachteilen bewahre. „Als Campistron", heißt es in der deutschen Übertragung von 1760, „die tragische Geschichte des Don Carlos, ältesten Prinzen Philipps des Zweiten, Königes in Spanien, auf die Bühne bringen wollte, so arbeitete er dieses Subjekt unter dem Titul Andronikus aus. Aber ungeachtet dieser Veränderung der Namen, wurde doch die Vorstellung dieses Trauerspieles eine lange Zeit in den spanischen Niederlanden untersagt."

Du Bos weiß, daß die griechischen Dichter „diese Delikatesse" nicht hatten. Vollends verdenkt er es den Holländern und Engländern, daß sie neuere geschichtliche Vorgänge auf die Bühne stellen; „vielleicht weil sie noch keine richtigen Begriffe von der Würde des tragischen Theaters haben; vielleicht auch, weil sich etwas von der atheniensischen Politik in ihre Absichten einmengt", fügt er hinzu. Wohl hätten die Franzosen früher aus Plumpheit ähnliche Fehler begangen. „Aber die Vernunft, oder vielmehr das Nachsinnen hat uns seitdem zum delikatesten, und in allen Wohlanständigkeiten der Schaubühne zum eigensinnigsten Volke gemacht. Unsere Dichter können nicht ungestraft in der Wahl der Zeit und des Ortes Fehler begehen." [3]

Auch mit Racines „Bajazet" ist folgerichtig Du Bos nicht einverstanden. Racine hatte die Wahl des noch sehr jungen Stoffs mit der Wendung zu entschuldigen versucht, die örtliche Entfernung könne die zeitliche ersetzen. Du Bos entgegnet, es finde sich wohl niemand, der vor 1000 Jahren gelebt hat, unter uns, wohl indes habe mancher sich in Gegenden aufgehalten, die 1000 Meilen von unseren entfernt sind. Obendrein kenne man die Sitten und Gebräuche der Türken zu

gut, als daß man einer Türkin den Anteil an der tragischen Verwicklung geben könne, den unsere Schaubühne der Frau zu gewähren gewohnt sei.

Noch Wilhelm Schlegel spottete in den Wiener Vorlesungen (6, 50) über die „auf den Kopf gestellte Türkei“ des „Bajazet“, „wo die Weiber, statt Sklavinnen zu sein, das Regiment an sich gerissen haben, was denn so abscheulich ausfällt, daß man sich daraus die Lehre ziehen möchte, die Türken hätten so unrecht nicht, die Frauen unter Schloß und Riegel zu halten“. Du Bos aber fügt seinen Darlegungen noch die Anmerkung an, „daß alle seit sechzig Jahren geschriebene Trauerspiele, deren Inhalt aus den letzten zwei Jahrhunderten genommen ist, so tief gefallen sind, daß man auch sogar ihre Namen vergessen hat, nur den Bajazeth und vielleicht den Graf Essex ausgenommen“.

Du Bos treibt die Ansprüche an ideale zeitliche Ferne derart auf die Spitze, daß die Frage sich auftut, ob nicht am besten überhaupt auf geschichtliche Stoffe in der Tragödie verzichtet werde. Seine Ansichten entstammen an dieser Stelle bis ins letzte der Weltanschauung des französischen Absolutismus. Sie stehen auch nicht allein da, sondern sind nur der schärfste Ausdruck einer Kunstlehre, die am Ende ihrer Entwicklung angelangt war. Da blieb tatsächlich nichts anderes übrig, als Schluß zu machen mit den geschichtlichen Helden des Trauerspiels und das Bürgertum der Gegenwart auf die Bühne zu verpflanzen. Du Bos selbst wußte noch nichts von dieser möglichen und notwendigen Weiterentwicklung. Kurz nach dem Erscheinen seiner „Reflexions“ trat sie in die Welt.

Im Hintergrund von Du Bos' Erwägungen steht der Wunsch, das Allgemeinmenschliche auf der Bühne dargestellt zu sehen. Den Gefahren, die ich oben auseinandersetzte, entgeht die bürgerliche Tragödie, wenn sie das Allgemeinmenschliche und nicht das Zeitliche, das von ihrer Zeit Bedingte, auf die Bretter bringt, und je entbehrlicher ihr das Gewand ihrer Entstehungszeit ist. „Kabale und Liebe“ kann wirklich nur im Kostüm der Zeit Karl Eugens gespielt werden. Minder

eng mit ihrer Zeit verknüpft ist „Maria Magdalene". Doch auch „Emilia Galotti" trägt in stärkerem Ausmaß die Züge ihrer Epoche als „Miß Sara Sampson". Das heißt: die Entwicklung der deutschen bürgerlichen Tragödie des 18. Jahrhunderts leitete weiter zu Dramen, die tiefer in ihrer zeitlichen Umgebung wurzeln als Lessings erster Versuch bürgerlicher Tragik. Minder mit den gesellschaftlichen Wandlungen des 18. Jahrhunderts verkettet als Lillos Drama ist „Sara". Notwendigerweise mußte diese Verkettung auch in Deutschland stärker zur Geltung kommen, je weiter das bürgerliche Bewußtsein um sich griff. Das bürgerliche Drama wurde immer mehr zu einem Drama des Standesgegensatzes, zu einem Kampfplatz, auf dem der dritte Stand seine Rechte gegen die ersten Stände verfocht. Wie sehr die Betonung des Standesgegensatzes dem bürgerlichen Drama etwas Vergängliches, nur zeitlich Bedingtes aufheftete, sprach später als erster mit fast ungerechter Schärfe Hebbel aus. Ohne Zweifel entbehrt die Tragödie des Standesgegensatzes, so eindrucksvoll sie für das 18. Jahrhundert war, im 19. Jahrhundert schon der dauernd fesselnden Züge allgemeinmenschlicherer Tragik.

Zum Teil durch Lessings „Emilia", ganz sicher nach ihr wird der Standesgegensatz zum Träger bürgerlicher Tragik. Von den Ansprüchen, die schon am Anfang des Jahrhunderts in England die bürgerliche Gesellschaftsschicht erhob, ging es naturgemäß weiter zu Konflikten der gegensätzlichen Gesellschaftsschichten, je mehr gesellschaftskritische Betrachtung im Verlauf des Jahrhunderts zur Reife kam. Die ersten Siebzigerjahre des Jahrhunderts, die uns die „Emilia" geschenkt haben, stempeln zugleich das bürgerliche Drama zum Gefäß der Gesellschaftskritik.

Während durch Lessing die bürgerliche Tragödie von der „Miß Sara Sampson" zu den Höhen der „Emilia Galotti" emporstieg, hatten andere mit bescheidenerem Können die neuerrungene dramatische Art zu fördern versucht. Lillos unmittelbarer Nachfolger Moore war mit seinem bürgerlichen Trauerspiel „The gamester" (1753) bald nach Deutschland

gedrungen und hatte gezeigt, daß der Gegenstand eines Charakterlustspiels auch tragisch verwertet werden könne. Man hatte fortan nicht nötig, den „Spieler“ nur in der komischen Zeichnung Regnards sich bieten zu lassen. Joachim Wilhelm von Brawe trieb die tragische Gestaltung von Charaktertypen weiter im „Freigeist“ (1758); an Moores „Gamester“ knüpfte stofflich Chr. Felix Weißes „Amalia“ (1766) an. Noch fehlte allen diesen Versuchen das rechte deutsche Gewand. Solcher Heimatlosigkeit, über die ja auch Lessing nicht hinausgekommen war, machte Fr. L. Schröder ein Ende. Mit ganz anderer Betonung des Tragischen erzielten gleiches die Stürmer und Dränger.

Goethe und seine Genossen hatten zu Wegweisern auf dem Feld bürgerlicher Dramatik ebenso die beiden Werke Lessings von 1755 und 1772 wie Diderots beide Familiendramen und seine sittlichen Absichten, endlich aber einen zweiten Franzosen, der über Lessing und Diderot hinaus ihnen einen neuen Gedanken zu dichterischer Verwertung bot: Louis Sebastien Mercier.

Merciers Schrift „Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique“ von 1773 wurde von Heinrich Leopold Wagner ins Deutsche übertragen als „Neuer Versuch über die Schauspielkunst“ (1776). Ein Anhang aus Goethes Brieftasche ist der Übersetzung beigegeben. Wagners Buch mit Goethes Anhang ist ein starkes äußeres Zeugnis für den Zusammenhang Merciers und der jungen Genies.

Sittliche Wünsche der Aufklärung sind seit Lillo der bürgerlichen Tragödie eingeboren. Lillos bürgerliches Standesbewußtsein klingt zunächst nur ganz leise in Deutschland nach. In der „Emilia“ wagt zum erstenmal ein Deutscher, unter der Fahne neuer, in der Zeit wurzelnder sittlicher Ansprüche das Bürgertum gegen einen höheren Stand auszuspielen. Freilich ist es ein ausländisches, aber doch auch kein englisches Bürgertum. Die Tochter Odoardo Galottis ist indes mit einem Grafen verlobt. Sie gehört der höheren Gesellschaft an. Die Zeit fühlte denn auch in Lessings Tragödie weniger den Schutz,

den sie dem Bürgertum gewähren wollte, als die Angriffslust, die sich gegen einen Fürsten richtete. Da war ein beträchtlicher Schritt getan, hinaus über Lillos standesbewußten Kaufmann, aber auch über Diderot, der das „honnête" einer „condition", der den Bürger an seiner ehrlichen und tüchtigen Arbeit zeigen wollte, natürlich um für das Recht des Bürgers einzutreten.[4]

Mercier aber kam nicht von der Ethik der Aufklärung her, sondern von der Politik. Der Verfasser des utopistischen Zukunftsbildes „L'an 2440" war ein durchaus gesellschaftskritischer Kopf und einer der ersten Gesellschaftskritiker in Europa. Um Kunst war es ihm nicht sonderlich zu tun. Sie sollte nur fördern, was er vermöge seiner klaren und scharfen Augen als notwendige ökonomische Umwälzung erkannt hatte. Die gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen der Mensch zu leben gezwungen ist, möchte er ergründen, und auch dem Dichter macht er das zur Aufgabe. Er fordert von dem Tragiker greifbare Schilderung der Sitten seines Zeitalters. Er treibt ihn weiter zur Ergründung der Umwelt. Realismus wird unter seiner Hand – weit mehr als unter der Diderots – Aufgabe des Dramatikers. Und diese realistische Erfassung und Ergründung der Welt, in der die Menschen sich bewegen, soll weiterleiten zur Erkenntnis der Bedingungen ihrer gesellschaftlichen Lage. Naturgemäß wird die Tragik des bürgerlichen Dramas dank solchen Wünschen zum Ergebnis gesellschaftlicher Bedingungen. Von den lauteren und leiseren Wünschen des dritten Standes geht es durch Mercier im bürgerlichen Drama weiter zu einer sozialen Kritik, die sich zunächst gegen die Herrschenden und gegen die ersten Stände richtet, aber vor dem dritten Stand nicht haltmacht. Gesellschaftskritik ist auch der Leitgedanke des bürgerlichen Dramas der Sturm- und Drangzeit.

Wieweit die jungen Genies bewußt oder unbewußt Mercier Gefolgschaft leisteten, wieweit sie aus eigenem, getragen nur von dem vorwärtseilenden Geist der Zeit, seine Absichten erfüllten, bleibe dahingestellt. Der Sturm und Drang ist derart

gesellschaftskritisch gestimmt, daß er noch in seiner höchsten Leistung, im „Urfaust", die gesellschaftliche Frage nach dem Schicksal der Verführten und Kindesmörderin berührt. Ich darf wohl als bekannt voraussetzen, wie oft diese Frage in der Wissenschaft und in der Dichtung der Zeit aufgeworfen wird. Als gesellschaftliches Problem erscheint sie noch deutlicher in H. L. Wagners Tragödie. Das Drama des Übersetzers von Merciers „Nouvel essai" ist auch das realistischeste Milieustück der Zeit, zugleich ein Versuch gesellschaftskritischer Prüfung der Stände, ihres Gegensatzes und auch noch des Bürgertums selbst.

Wagners „Kindermörderin" entwickelt in voller Breite die Straßburger deutsch-französischen Lebensbedingungen und nimmt sie zur Voraussetzung des tragischen Konflikts. Das Straßburger Bürgerhaus in den alltäglichen Zügen seines Lebens und mit der ihm eigentümlichen Lebensluft ist der Rahmen des Vorgangs. Wagner zeichnet es wirklichkeitstreu in seinen guten und in seinen schwachen Seiten. Der adlige Offiziersstand dringt zerstörend in das Familienleben des Bürgers ein, indem er die Schwächen seiner Opfer für seine unlauteren Zwecke nutzt. Wohl nimmt Wagner am Ende dem Standesgegensatz seine tragische Kraft; denn zuletzt weigert sich der Verführer nicht länger, das gefallene Mädchen zur Frau zu nehmen. Doch trotz solcher Umbiegung spürt man auf jeder Seite des Stücks den Mahner und Kritiker, der die Mißstände der Gesellschaft geißelt. Ja gerade weil Wagner den Standesunterschied nicht allein ins Feld führt und dem Ausgang noch andere Voraussetzungen leiht, entgeht er den Vorwürfen, die später Hebbel gegen die bloße Tragik des Standesunterschiedes vorgebracht hat.

Deutlicher ist bei Lenz der Wunsch zu verspüren, aus dem Gegensatz der Stände den tragischen Konflikt abzuleiten. „Der Hofmeister" und „Die Soldaten" zeigen auf faule Stellen der Gesellschaftsordnung hin. Die Schuld fällt zumeist den höheren Ständen zu, aber auch das Bürgertum muß sich harte Worte sagen lassen. Lenz, der unklare Weltverbesserer, möchte dra-

matisch der Welt zeigen, wie der Gesellschaft bessere Lebensbedingungen gegeben und wie eingewurzelte Übel beseitigt werden könnten. Aber hinter diesen Absichten, die über die Grenzen künstlerischer Wirkung weit hinausgehen, steckt doch der künstlerische Gedanke, Tragik nicht aus vereinzeltem Unrecht, sondern aus den Lebensbedingungen der Gesellschaft abzuleiten, nicht das Individuum zur einzigen Voraussetzung der Katastrophe zu machen, sondern die Gesamtheit. Solche Tragik erscheint notwendiger und unausweichlicher als eine Tragik, die nur aus den Eigenheiten der einzelnen Menschen hervorgeht, besonders einem Zeitalter, das mehr und mehr die Abhängigkeit des einzelnen von der Gesellschaft erfassen gelernt hat.

Künstlerische Züge, die dem bürgerlichen Drama von Anfang an eigen sind, prägen sich in der Zeit des Sturm und Drangs immer stärker aus. Die Neigung wächst, dem Leben und seinen kleinsten und scheinbar nebensächlichsten Merkmalen näherzukommen. Von dem stark aufgetragenen Realismus der Tragödie Lillos schreiten Lenz und Wagner schon weiter zu impressionistischer Wiedergabe des Augenblicks und der rasch vorbeihuschenden, dennoch aber schicksalsschweren Erlebnismomente. Die ungebundene Rede wird immer wirklichkeitsechter; sie bedient sich des Dialekts. Die Form, die in diesen Stücken herrscht, ruht nicht in dem Willen, strenge Einfachheit zu erstreben. Neben der „Emilia“ oder mindestens nur wenige Jahre nach ihr treten da Dramen auf, die nichts von zielbewußter Sicherheit dramatischer Handlungsführung an sich haben. Lessing möchte, um die weiche Breite der „Sara“ zu überholen, den Bedingungen der Bühne ihre geheimsten Wünsche abhorchen. Die Stürmer und Dränger tun, als ob sie überhaupt an gar keine Bühne dächten. Äußerlich und innerlich ist der Gegensatz zu Lessings Auffassung von dramatischer Kunst der denkbar größte. Lessings Kunstlehre urteilt über Tragik und tragische Form ganz anders als die jungen Genies.

Nur flüchtig seien diese Gegensätze skizziert. Die Jugend findet keinen Weg zu Aristoteles, weil sie ihn trotz Lessing immer noch für den Anwalt der drei Einheitsregeln nimmt.

Gegen die drei Einheiten läuft sie Sturm und beruft sich in diesem Kampf auf denselben Shakespeare, den Lessing mit antiker Praxis und antiker Theorie einstimmig befunden hatte, mindestens im Wesentlichen der tragischen Wirkung. Gerstenberg weiß nur noch von einer unüberbrückbaren Kluft zwischen Shakespeare und der Antike. Ihm ist – wie seinen englischen Wegweisern – Shakespeare der sorgfältige und treue Nachahmer wahrer und erdichteter Charaktere und Zeichner der Sitten. Das heißt: er fühlt nur die psychologische Kunst Shakespeares, nicht aber seine tragische Formkunst. Den Anschauungen, die 1766 seinen „Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur" eigen sind, entspricht sein „Ugolino" von 1767. Ein dramatisches Seelengemälde, eine psychologische, ja psychiatrische Studie, wetteifert der „Ugolino" mit Shakespeares Fähigkeit, werdenden Wahnsinn zu zeichnen. Ugolino tritt neben König Lear. Die Technik des Aufbaus ist jedoch so unshakespearisch wie möglich, sie scheint dem französischen Bühnenbrauche mindestens ebensoweit entgegenzukommen wie Lessings vorsichtige Anpassung.

Herder wird von Gerstenberg zuerst mitgezogen. Dann nähert er sich dem Standpunkt Lessings und entdeckt, daß auch Shakespeare einen „Plan ersinnen" kann und im „großen weiten Bau der Fabel" die Achtung beweist, die auch er dem Aufbau zollt. In Straßburg freilich predigt Herder dem jungen Goethe weniger den Techniker Shakespeare, den kunstvollen Gestalter der Tragödie, als den Menschendeuter, den „Verlebendiger der Geschichte" und ihrer großen Träger.

Das wird bezeugt durch Goethes Worte „Zum Schäkespears Tag" von 1771. Sie sagen durchaus nichts Bejahendes von der Form und dem Bau der Tragödie. Das regelmäßige Theater, also das Theater der Franzosen, und dessen drei Einheiten gibt Goethe ohne weiteres preis. Shakespeares beste Kraft liegt für Goethe in der Zeichnung der Menschen. „Natur! Natur! nichts so Natur als Schäkespears Menschen!" Diese Menschen aber sind aus der Geschichte geholt. Und so wird das größte Lob, das Goethe den Werken Shakespeares zu spenden hat, daß in

ihnen die Geschichte der Welt vor unseren Augen an den unsichtbaren Fäden der Zeit vorbeiwallt. Aber das Theater Shakespeares selbst gilt ihm nur wie „ein schöner Raritätenkasten"; der Gehalt steigt hoch empor über alle andere Dramatik, doch die Form ist unentwickelt und steht auf niedriger Bildungsstufe. Den Gehalt Shakespeares möchte Goethe erreichen, mag daneben die Form, mögen die technischen Kunstgriffe noch so bescheiden und primitiv bleiben. Er schreibt die „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen". Da entdeckt Herder, wie völlig Shakespeares Form auch noch von dem Begabtesten verkannt werden könne, der doch von Herder selbst in die Geheimnisse von Shakespeares Schaffen eingeführt worden war. Er lehnt die Urgestalt des „Götz" ab und veranlaßt Goethe, den Wünschen der Bühne und den Ansprüchen des dramatischen Aufbaus in einer Umarbeitung gerechter zu werden. Im Jahre 1773 veröffentlicht Herder in den Blättern „Von deutscher Art und Kunst" seine Studie über Shakespeare. Entwicklungsgeschichtlich sucht er den Unterschied des Trauerspiels der Griechen und Shakespeares darzutun. Doch wenn er auch diesen Unterschied weit stärker fühlt als Lessing, ihn auch aus den geschichtlichen Bedingungen verstandesmäßig rechtfertigen kann, so leitet ihn das Verständnis für die notwendigen Gegensätze der beiden Typen tragischer Gestaltung doch auch wieder zur Erkenntnis ihrer inneren Verwandtschaft. Der Haupttypus des antiken Dramas und der Haupttypus des modernen, sie vereinigen sich für ihn in dem Typischen der dramatischen Kunst. Und so wird auch für ihn – fast lessingisch – Shakespeare zum Bruder des Sophokles. Den Berührungspunkt ahnt er in einer Eigenheit der Form, die allerdings nicht auf der Oberfläche liegt. Schade, sehr schade, daß Herder nicht weitergegangen ist und die wesentlichen Züge von Shakespeares dramatischer Baukunst nicht dargelegt hat! Dem Auflösen aller tragischen Form, das zunächst im Kreise von Goethes Genossen noch ungebrochen weiterherrschte, wäre ein Damm gesetzt worden, wenn Herder seine Studie über Shakespeare nicht vorzeitig geschlossen hätte.

Dem Rätsel der unentbehrlichen Form geht Lenz in seinen „Anmerkungen über das Theater" (1774) spürend und ahnungsvoll nach. Daneben sind auch für ihn Shakespeares Stücke ausschließlich „Charakterstücke", ist ihm der Brite nur Psycholog. Es klingt, als ob Lenz die Verlebendigung der Geschichte und eines ihrer Träger, die in Goethes „Götz" geleistet worden war, verherrlichen wollte, wenn er die höchsten Ziele der Tragik in die Worte faßt: „Da steht er wieder auf, der edle Tote, in verklärter Schöne geht er aus den Geschichtsbüchern hervor und lebt mit uns zum andern Male."

Goethe glaubt dann das Rätsel der Form, das sich dem Künstler seines Zeitalters gerade angesichts Shakespeares stellt, zu lösen, indem er auf den älteren Begriff der „inneren Form" zurückgreift und ihm eine neue Bedeutung leiht. Äußere Regelmäßigkeit nach französischem Vorbild hatte er aufgegeben; er dachte auch nicht daran, sich ihr wieder zuzuwenden. Aber echt deutsch und völlig als Abkömmling deutscher Religionsgenies, denen das innere Erlebnis über alle äußere Bekenntnisform ging, meint er hinter der äußeren Schale etwas wie eine tiefere Begründung der künstlerischen Gestaltung ahnen zu dürfen. Anderen vor ihm war die innere Form nur ein seelischer, ja vielleicht auch nur ein sittlicher Zustand gewesen, der die äußere Gestaltung des Kunstwerks bedingte. Er möchte der inneren Form gleich auch das Wesen einer Gestalt leihen, die über alle Sinnenerkenntnis hinausliegt, die nur gefühlt, nicht geschaut werden kann.

Im Anhang zu Mercier-Wagners „Neuem Versuch über die Schauspielkunst" von 1776 steht die hochwichtige Äußerung (Jubiläumsausgabe 36, 115f.). Umsturzlustig und spinnefeind der französischen Poetik beginnt Goethe, indem er wie erlöst aufatmet, daß man aufgehört hat, über die Form dramatischer Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alles hieß. Dann aber kommen die oft zitierten, oft mißverstandenen Worte: „Deswegen gibts doch eine Form, die sich von jener unterscheidet, wie der innere Sinn vom äußern, die nicht mit

Händen gegriffen, die gefühlt sein will. Unser Kopf muß übersehen, was ein anderer Kopf fassen kann; unser Herz muß empfinden, was ein anderes füllen mag.“ Also nicht voller Verzicht auf alle Form, nur ein neues Erfassen, ein tieferes Ergründen des Formgeheimnisses. Und so erklärt Goethe: „Das Zusammenwerfen der Regeln gibt keine Ungebundenheit.“ Er hatte an sich erfahren, daß zuchtlose Willkür nicht zu echter Freiheit führe. Nur scheint alles wieder ins Wanken zu kommen durch den Zusatz: „Wenn ja das Beispiel gefährlich sein sollte, so ists doch im Grunde besser, ein verworrnes Stück machen als ein kaltes.“ Wie streng trotzdem Goethe an künstlerischer Formung und an einer inneren Gesetzlichkeit dieser Formung festhält, beweist das folgende: „Freilich, wenn mehrere das Gefühl dieser innern Form hätten, die alle Formen in sich begreift, würden wir weniger verschobne Geburten des Geists aneklen. Man würde sich nicht einfallen lassen, jede tragische Begebenheit zum Drama zu strecken, nicht jeden Roman zum Schauspiel zerstücklen! Ich wollte, daß ein guter Kopf dies doppelte Unwesen parodierte und etwa die äsopische Fabel vom Wolf und Lamme zum Trauerspiel in fünf Akten umarbeitete.“

Nicht mehr und nicht weniger nimmt Goethe hier an als Bedingungen der Form, die dem Stoffe eingeboren sind. Genau das Gegenteil war von Gottsched verfochten worden. Vorbereitet ist Goethes Annahme in Lessings kunsttheoretischen Erwägungen; sie teilt mit Lessing die Anschauung wesentlicher und unverrückbarer Grenzen zwischen den Gattungen und Arten der Kunst. Nach der bewußt epischen Behandlung der Tragödie von „Gottfried von Berlichingen“, nach dem Wagnis, ein Drama als „Geschichte“ zu stilisieren, kehrt Goethe jetzt zu Lessings Ordnungsbegriffen und zu Lessings hoher Bewertung des formreinen Kunstwerks zurück. Aber noch fühlt er zu deutsch, als daß er der Form ohne Einschränkung huldigen möchte. Er setzt hinzu: „Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres.“ Doch dann möchte er im Bilde erfassen, was ihm und seinem seelisch vertieften Form-

gefühl als Form sich geoffenbart hat. „Allein", so fährt er fort, „sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln. Aber das Glas! Wems nicht gegeben wird, wirds nicht erjagen; es ist, wie der geheimnisvolle Stein der Alchimisten, Gefäß und Materie, Feuer und Kühlbad. So einfach, daß es vor allen Türen liegt, und so ein wunderbar Ding, daß just die Leute, die es besitzen, meist keinen Gebrauch davon machen können."

Dunkle, geheimnisvolle Worte. Ein Geheimnis künstlerischen Schaffens ist Goethe aufgegangen, und er möchte die Offenbarung, die ihm geworden ist, an andere weitergeben. Er zittert nur, er stottert nur und kann es doch nicht lassen. Er fühlt, wie er das Geheimnis kennt, aber er kann es nicht in Worte bringen. Die Form ist ihm das Glas, das die heiligen Strahlen der weitausgebreiteten Natur zum Feuerblick sammelt: ein Symbol also des Geschehens und der Lebensschicksale, berufen zu verkünden, was dem Verstand ewig unerklärlich bleibt, zugänglich nur dem echten Künstler; ihm mindestens nur ist es möglich, es zu verwirklichen und in Anschauung umzusetzen.

Mit einer raschen und überraschenden Wendung tritt Goethe dann von der Höhe dunkler Seherworte hinab in den Alltag deutlichster und vernünftigster praktischer Ratschläge. „Wer übrigens eigentlich für die Bühne arbeiten will, studiere die Bühne, Wirkung der Fernemalerei, der Lichter, Schminke, Glanzleinewand und Flittern, lasse die Natur an ihrem Ort und bedenke ja fleißig, nichts anzulegen, als was sich auf Brettern, zwischen Latten, Pappendeckel und Leinewand, durch Puppen vor Kindern ausführen läßt." Da enthüllt sich plötzlich der Seher, dem der Geist der Kunst erschienen war, als ein Bühnenkenner, der vom Theaterhandwerk nicht anders denkt als der Direktor des „Vorspiels auf dem Theater". Oder vielmehr: nachdem Goethe seinen Standpunkt gewahrt und zu erkennen gegeben hat, daß er keinen äußerlichen Formregeln nachlaufen wolle, bezeichnet er scharf und genau, daß er die Bedingungen der dramatischen Form aus den Ansprüchen der Bühne ableite.

Und abermals gemahnt das an Lessings Vorgang; nur ist es noch unverhohlener im Sinn des Handwerks gesprochen, als Lessing zu sprechen gewohnt war. So spricht der Dichter, der dem „Götz“ den „Clavigo“ hatte nachfolgen lassen, dem bühnenfremden ungebärdigen Versuch, gleich Shakespeare „Natur“ zu schaffen, das gedämpfte, bühnengemäße Spiel, das die Natur wirklich unberührt an ihrem Ort läßt und den Wunsch der Bühne wohl beherzigt, die Scheinwelt des Theaters und nicht die Natur auf die Bretter zu versetzen.

„Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdets nicht erjagen“: so tönt es, fast in wörtlichem Anklang an das Bekenntnis des Anhangs zu Mercier-Wagner, aus dem Urfaust. Unverkennbar aber liegt den Worten, die zu Wagner Faust spricht, ein anderes inneres Verhältnis zum Begriff der künstlerischen Form zugrunde. Wohl glaubt Goethe auch jetzt noch, daß Herz zu Herzen nur geschaffen wird, wenn es dem Dichter von Herzen geht. Aber ist mit dem Gedanken der inneren Form, wie Goethe ihn faßt, noch vereinbar, daß Freundschaft, Liebe, Brüderschaft sich von selber vortragen?

Die ahnungsvoll dunkeln Ausführungen über innere Form stehen am Eingang eines Weges, den Goethe emporgegangen ist zu den Höhen seiner Formkunst. Seine Genossen leisteten ihm auch später keine Gefolgschaft auf diesem Weg. Noch weniger dachten sie jetzt daran, mit Goethe die episch undramatische Technik des „Götz“ aufzugeben, auch nicht im bürgerlichen Drama. „Clavigo“ zählt nicht zu den Stücken, die ohne Ausnahme alle bezeichnenden Merkmale des bürgerlichen Schauspiels der Zeit an sich tragen. Am stärksten unterscheidet sich das Stück, das mit Willen nicht über alle Begriffe hinausgehen will, durch seine schlichte Bühnengemäßheit von den dramatischen Wagnissen der Stürmer und Dränger. Sie übertrugen die freie Technik des „Götz“ nicht nur auf geschichtliche Dramen, auch auf bürgerliche Schauspiele. Um die Wünsche der Bühne kümmerten sie sich nicht. Goethe aber schickte sich an, mit „Clavigo“ dem Repertoire brauchbare Dramen zuzuführen. Er selbst berichtet im fünfzehnten Buch

von „Dichtung und Wahrheit“, daß nur Mercks überscharfes Urteil sein Beginnen hintertrieben habe. Hätte Goethe damals ein Dutzend Stücke der Art geschrieben, so hätten sich wirklich drei oder vier auf dem Theater erhalten. Doch statt Aufmunterung zu finden, mußte er anhören, wie Merck in „Clavigo“ nur „einen Quark“ festzustellen hatte.

Der Bühnenform, die von Goethes Anhang zu Mercier-Wagner teils ahnungsvoll ergriffen, teils handwerksmäßig bestimmt wurde, entsprachen die bürgerlichen Dramen der Lenz, Klinger, Wagner ganz und gar nicht. Nur einmal ist auch bei Klinger etwas wie ein ernster Wille zu scharfumrissener Architektonik zu verspüren: in seinen „Zwillingen“.

Klingers „Zwillinge“ können kaum mit mehr Recht als „Julius von Tarent“ ein bürgerliches Trauerspiel genannt werden, wenn der engere Begriff von bürgerlicher Tragik, den ich durchaus hier festhalte, gilt. Immerhin verlegt nur Leisewitz sein Stück ausdrücklich an das Ende des 15. Jahrhunderts, während Klinger durch die Angabe „Die Szene ist ein Landgut an der Tiber“ mindestens Zeitlosigkeit beansprucht, also auch die Möglichkeit eines Gegenwartsdramas zuläßt. Die saubere Komposition des „Julius von Tarent“ wurde von Anfang an immer mit dem Aufbau der „Emilia“ zusammengehalten. Schade, daß Sarans Schüler Walther Kühlhorn in seiner Monographie über „Julius von Tarent“ (Halle 1912) die inneren Zusammenhänge der Handlung nicht ebenso untersucht hat, wie Spieß das Nervengeflecht der „Emilia“ bloßlegt. Otto Ludwig, der das Drama hoch einschätzte, billigte den Erstlingsarbeiten Schillers lediglich mehr Theaterspiel zu. Er rühmte die Klarheit der durchsichtigen Komposition. Klingers „Zwillinge“ nannte er großartiger und schwungvoller. Doch nicht nur schlägt in ihnen die Leidenschaft bewegtere Rhythmen an. Die Architektonik der „Zwillinge“ erinnert an die großen und eindrucksvollen Formen der „Emilia“, in der freilich keinem eine so überragende Stellung eingeräumt ist wie dem Kraftkerl Guelfo. Die ersten drei Aufzüge setzen denn auch gleichmäßig mit langen Auftritten ein, in denen nur Guelfo

und sein Gegenbild Grimaldi auf der Bühne stehen. In den anklagenden Ausbrüchen der Leidenschaft Guelfos, in den trüben Betrachtungen Grimaldis, die erst anstacheln, dann vor der erwirkten Stimmung bange zittern, schlägt Klinger dreimal hintereinander am Akteingang einen überstarken Ton an und wird nicht müde, ihn langhin austönen zu lassen. Von solchen Eingängen führt es weiter zu Auftritten, in denen Guelfo den Seinen gegenübertritt, zunächst der Mutter im ersten Aufzug, der Mutter allein im dritten. Im zweiten gibt die Mutter diese beherrschende Stellung an die Braut des Bruders, an Kamilla ab, die von Ferdinando dem liebenden Guelfo genommen worden ist. Dreimal steigt der Zuschauer in den ersten drei Akten aus der düsteren Welt Guelfos, der sich ganz in seinen Haß und in das Gefühl des schändlich Verkürzten hineinbohrt, empor in die Wirklichkeit des Lebens. Dort eine übersteigerte Phantasie, hier das tatsächliche Leben, das dieser Phantasie nicht immer entspricht. Der zerstörende Wahn, in den Guelfo sich hineinwühlt, wird durch diese Gegenüberstellung greifbar lebendig, am wirksamsten in dem Auftritt, der ihn mit Kamilla zusammenführt. Dreimal läßt Klinger seinem Helden das Schlußwort, seis in einem längeren Monolog, der das Ergebnis der Vorgänge des ganzen Aufzugs zusammenfaßt, wie es sich in Guelfos wilderregtem Geist spiegelt, seis – am Ende des zweiten Akts – in dem höhnischen „Was beliebt?“, das Guelfo seinem liebewerbenden Bruder entgegenschleudert. Im vierten Akt schlägt der Rhythmus um. Die Sorge der Eltern und Kamillas um Ferdinandos Schicksal soll unsere Sorge wecken. Sie sind in der ersten Hälfte des Aktes auf der Bühne, und mit ihnen erfahren wir Anzeichen um Anzeichen des Mordes, den Guelfo an dem Bruder verübt hat. Endlich erscheint, halb wahnwitzig im Bewußtsein seiner Kainstat, Guelfo. Er trifft nur auf die Mutter und auf Kamilla und läßt ihnen noch Hoffnung übrig, so verwirrend und zweideutig sein wildes Reden klingt. Sie eilen ab, und zuerst allein, dann vor Grimaldi bekennt sich Guelfo zum Brudermord. Der Aufzug endet mit der Schilderung der Tat durch Guelfo; wieder bleibt ihm das letzte Wort.

Der fünfte Akt gehört mit seinen beiden kurzen Auftritten dem Rächer, dem alten Guelfo. Jetzt kochen und brausen die stürmischen Reden nicht mehr aus dem Munde des Sohnes. Nur sich und den Seinen fluchen kann er noch. Der Vater setzt Fluch gegen Fluch. Der Sohn verstummt: „Ich hab ausgeredt." Der Vater schreitet von banger Klage um den Toten weiter zum Entschluß, den einen Sohn zu rächen und damit zugleich den andern vor Schande zu retten. Er stößt Guelfo nieder; der Vorhang fällt.

Da ist bei aller Schrankenlosigkeit einer Explosion, wie sie dem Temperament Klingers entsprach, eine deutliche Steigerung und ein fühlbares Ausklingen versucht. Es ist kraftstrotzende Barockkunst, im Stil des Barocks hebt sich von schwerem Dunkel grelles Licht ab. Die Tönung des ganzen Bildes ist künstlerisch angeordnet. Man meint den Künstler am Werk zu sehen, der mit fester Hand das Gefühl des Beschauers bestimmt und leitet. Diese tragische Barockkunst mit ihrer überleidenschaftlichen Bewegtheit und ihren straffgespannten Muskeln geht nicht auf Einfalt und Stille aus, sie verzichtet auch auf Breite und Weitschweifigkeit. Sie prägt kernig und fest.

Der Bühne schreiben die „Zwillinge" nicht die fast unlösbaren Aufgaben vor, die das bürgerliche Drama des Sturm und Dranges liebt. Bühnengerechter Aufbau bot sich als Vorbild dem künftigen Verfasser der „Räuber" so in seinem Liebling, dem „Julius von Tarent", wie in dessen nächstem Nachbar, den „Zwillingen". Ich brauche nicht auseinanderzusetzen, wieviel angeborene Bühnenbegabung in dem jungen Schiller sich betätigt. Die Architektonik der „Räuber", die auf den beiden mächtigen Säulen Karl und Franz ruht, die Fähigkeit des jungen Schiller, auf- und abzustimmen, das Gefühl zu stärksten Ausbrüchen zu treiben und es wieder herabsinken zu lassen: all das ist von anderen längst beobachtet worden. Der wegwerfende Stolz, mit dem Schiller in der unterdrückten Vorrede der „Räuber" erklärt, ihm sei gar nicht darum zu tun gewesen, für die Bühne zu schreiben, findet seine wahre Deutung durch

den Zusatz: „Ich würde mich übrigens glücklich schätzen, wenn mein Schauspiel die Aufmerksamkeit eines deutschen Roscius verdiente."

Die Kunst bühnengemäßen Aufbaus und zielsicherer Formwirkung ging in „Kabale und Liebe" an die Aufgabe des bürgerlichen Dramas heran. Das stärkste Anklagestück in der Reihe der gesellschaftlichen Anklagedramen des Zeitalters kam zustande. Die wesentlichen stofflichen Züge der Gesellschaftsdramen des Sturm und Drangs fanden sich in „Kabale und Liebe" zusammen, auch das Naturalistische der Milieuzeichnung, soweit Schillers hochgespanntes Temperament die Geduld zu treuer Beobachtung bewahren konnte. Eine dauernde Steigerung der Bühnenwirkung glückte, kräftig genug, um den Zuschauer über die Tatsache wegzutäuschen, daß die eigentliche gesellschaftliche Tragik am Ende des zweiten Aufzugs ihre Waffen verschossen hat und daß an die Stelle von Konflikten, die fest in dem Gegensatz der Stände wurzeln, lügenhafte Intrige und durch sie genährte allzu gläubige Eifersucht die Voraussetzungen der Katastrophe werden.

Dem Familiendrama näherte sich „Kabale und Liebe" durch diese Schwenkung. Zum Familiendrama neigte das bürgerliche Schauspiel des 18. Jahrhunderts von Anfang an. Es war sein Schicksal, im Familiendrama unterzugehen. Im 13. Buch von „Dichtung und Wahrheit" entwickelt Goethe mit wenigen, aber treffsicheren Worten die Verweichlichung, die aus dem zahmer gewordenen bürgerlichen Drama sich ergab. Anstatt einer gesellschaftlichen Anklagelust griff auf der Bühne mehr und mehr ein ehrbarer Bürger- und Familiensinn um sich. Es galt nur noch, den Wert des mittleren Standes zu gemütvoller Anschauung zu bringen. Selbst Iffland, der auf den Brettern gern den aufgeklärten Moralprediger spielte, begnügte sich allmählich mit ein paar Lufthieben, die er gegen feile Fürstendiener und schlechte Amtsleute führte. Ifflands Welt spiegelt sich, ohne Haß und ohne Mißgunst gezeichnet, in Goethes Versen (9, 293):

Ein Bürger kommt, auch der ist gern gesehn,
Mit Frau und Kindern häuslich eingezwängt,
Von Grillenqual, von Gläubigern gedrängt,
Sonst wackrer Mann, wohltätig und gerecht,
Nach Freiheit lechzend, der Gewohnheit Knecht;
Die Tochter liebt, sie liebt nicht, den sie soll;
Ein muntrer Sohn, gar mancher Schwänke voll,
Und was an Oheim, Tanten, dienstbaren Alten
Sich Charaktere seltsamlich entfalten:
Das alles macht uns heiter, macht uns froh,
Denn ohngefähr geht es zu Hause so.

Schärfer ließ sich bald Schiller vernehmen. Ihm war es wichtiger als Goethen, die Grenzen zwischen seiner Bühnenkunst und der theatralischen Geschicklichkeit seiner Nebenbuhler vom Schlage Iffands zu ziehen. Er gab gern die Arbeit seiner Jugend preis, um den hohen Standpunkt zu wahren, den er inzwischen erstiegen hatte. Unter dem Wort „künstlerische Idealität" barg sich Schillers Sehnsucht nach einer reichen und edeln Form. Soweit die Pläne seiner Reifezeit zur Wirklichkeit geworden sind, läßt sich kein Versuch Schillers beobachten, mit den Bestandteilen bürgerlicher Dramatik die hohe Formkunst zu verbinden, die in Lessings „Emilia" waltet. Der ungebundenen Rede gewährte er überhaupt weiter keinen Platz in den Tragödien seiner Meisterjahre. Und ehe er die Reihe seiner letzten Dramen noch hatte eröffnen und der Welt auch nur eine Probe seiner neuen Formkunst hatte weisen können, brach er schon in den „Xenien", rücksichtslos auch gegen seine eigene Schöpfung „Kabale und Liebe", den Stab über die Themen der bürgerlichen wie der Familientragik und verschloß sich so mit eigener Hand die Rückkehr zu der Art dramatischer Gestaltung, die dem Publikum endlich die liebste geworden war. In Frankreich hatte das Bürgertum gesiegt. Merciers Absichten waren dort erfüllt. Und wenn der deutsche Bürger diese großen politischen Vorgänge auch nicht mit der vollen Behaglichkeit betrachtete, mit der er hinten weit in der Türkei die Völker aufeinanderschlagen sah, so fühlte er sich in dem

stolzen Bewußtsein, Standesgenosse der Pariser Revolutionshelden zu sein, nur gefördert, sobald er sein Ebenbild zum Mittelpunkt einer Bühnenhandlung erhoben fand.

Die Xenienreihe, die von Schiller später unter dem Titel „Shakespeares Schatten" zusammengefaßt wurde, ist der erste Kampfruf der großen Tragödie Deutschlands gegen die breiten Bettelsuppen, die das Publikum im Theater gern schlürft; der erste Protest einer künstlerisch gedachten dramatischen Form gegen den Brauch, nicht in stilvoller Architektonik, sondern in glücklich angebrachten Effekten die Aufgabe des Bühnendichters zu suchen. In Effekten vollends, die mit Vorliebe die gröbsten stofflichen Mittel verwerteten. Der derbe und trockene Spaß und der Jammer, wenn er nur naß war, das Christlich-Moralische und was recht populär, häuslich und bürgerlich ist, lockten den Zuschauer ins Theater und füllten die Kasse.

„Was? Es dürfte kein Cäsar auf euren Bühnen sich zeigen,
Kein Achill, kein Orest, keine Andromacha mehr?"
Nichts! Man siehet bei uns nur Pfarrer, Kommerzienräte,
Fähndriche, Sekretärs oder Husarenmajors.
„Aber ich bitte dich, Freund, was kann denn dieser Misere
Großes begegnen, was kann Großes denn durch sie geschehn?"
Was? Sie machen Kabale, sie leihen auf Pfänder, sie stecken
Silberne Löffel ein, wagen den Pranger und mehr.

Kaum kann entschuldigt werden, daß der verbitterte und in seiner Eitelkeit schwergekränkte alte Wilhelm Schlegel den Dichtern der „Xenien" den rostigen Spruch entgegengehalten hat: „Was einer einbrockt, das muß er auch essen." Unverhohlener konnte Schiller wirklich nicht zugestehen, daß er als Verfasser von „Kabale und Liebe" sich mitschuldig fand an den Mißbräuchen der Familiendramatik. Schlegel hätte schon in den Wiener Vorlesungen (6, 425), als er Lessing, Goethe und Schiller der Begünstigung des Familien- und Rührdramas zieh, auf Schillers eigenes Zugeständnis hinweisen können.

Ist ja doch der Kampf gegen das tränenselige Familiendrama einer der wichtigsten Berührungspunkte des Klassizismus

Goethes und Schillers mit der ganzen Romantik. Beiden Parteien glückte es nicht, das Publikum seiner Lieblinge zu entwöhnen. Die Bühne, die dabei auf ihre Kosten kam, gewann allmählich auch eine Bühnenausstattung, die dem Familiendrama gut taugte. Es war nur selbstverständlich, daß einer der Begründer des Familiendramas auch als erster in Deutschland für die geschlossene Zimmerdekoration eintrat. Fr. Ludwig Schröder war echter und rechter Bühnenmensch genug, um zu erfassen, wieviel für das häusliche, im Bürgerzimmer am liebsten verweilende Familiendrama der Verzicht auf Kulissen und die Verwertung der sogenannten Panoramadekoration bedeuteten. Im 18. Jahrhundert setzte sich das geschlossene Zimmer auf der Bühne Deutschlands noch nicht durch; im 19. Jahrhundert wurde es bald anders. Das Traut-Heimische konnte der engeren Umrahmung bald nicht mehr entraten. Die Kulissen blieben den Auftritten, die im Freien spielen, und den Prunkräumen vorbehalten. Sicher förderte die neue Dekorationsart auch noch die Familiendramatik. Das schwerfällige und teure Dekorationsmaterial verlangt nach Ausnutzung. Hatte man sich erst gegen die geschlossenen Zimmer gewehrt, so begünstigten sie, nachdem sie einmal die Bühne erobert hatten, die Dramen, denen die geschlossene Bühne taugt.

Doch während die Abkömmlinge der bürgerlichen Tragik des 18. Jahrhunderts die Bretter noch auf Jahrzehnte hinaus beherrschten, verlor sich das bürgerliche Drama ganz aus der höheren Literatur. Die Formkunst Kleists und Grillparzers kümmerte sich nicht um die vergessene, ja verfemte dramatische Art. Sie bewies, daß bürgerliche Dramatik dann am wenigsten gilt, wenn die Tragik auf kunstvolle Gestaltung einer Form ausgeht und nicht auf kräftiges und umfassendes Ergreifen des Lebens. Was auf dem Wege zum Realismus und in einem Zeitalter wirklichkeitsfroher Kunst gefordert wird, verliert seinen Wert in den Tagen, die zwischen Wirklichkeit und künstlerischer Formung eine weite Kluft auftun. Die bürgerliche Tragik bestätigt diese allgemeine Erfahrung.

4

Ich beabsichtige nicht, die zweite Blütezeit des bürgerlichen Dramas mit gleicher Ausführlichkeit zu erörtern wie die erste. Nur auf die Wiederkehr der bezeichnenden Züge und im Gegensatz dazu auf das Neue kommt es mir an.

Wiederum darf ich auf Allbekanntes hinweisen oder mindestens auf Tatsachen, die von Eloesser in voller Klarheit entwickelt worden sind.

Ganz vereinzelt steht das Trauerspiel von Rahel Varnhagens Bruder, Ludwig Roberts „Macht der Verhältnisse“ (1819), da. Ein Nachfahr der Romantik und Vorläufer des Jungen Deutschlands nimmt den Kampf gegen das rührselige Familienstück anders als seine Genossen auf, nicht mit den Mitteln der Satire, sondern er greift zu alten und bewährten Waffen und möchte aus der weichen Versöhnlichkeit der Familiendramen zurückkehren zur ungebrochenen Tragik. Auf gleiche Weise adelten später Hebbel und Ludwig wieder das herabgekommene bürgerliche Drama. Durch die Gesellschaft bedingt sind die Gegensätze des Stücks. Nicht schlechtweg der Standesgegensatz wird ins Werk gesetzt. Vielmehr klingt es schon ganz hebbelisch, wenn Robert behauptet, die „Verhältnisse“, also der Bau der Gesellschaft, zerbrächen den Willen des einzelnen; sie seien nichts anderes „als die jedesmaligen Gesamtsünden des Jahrhunderts“. Eine echte Tragik, die auf dem unausweichlichen Zusammenprall des Individuums mit dessen Umwelt ruht, war Roberts Absicht. Leider verquickte er Gutgedachtes mit verbrauchten Rührwirkungen. Für das Theater fiel kein Gewinn ab.

Meyerbeers Bruder Michael Beer stilisiert sein Jambendrama „Herz und Hand“ (1831) ins Spätgoethische. Motive, die dem bürgerlichen Drama wohl taugen könnten, versetzt er in die Luft der napoleonischen Legende. Ähnlich verwerten die Franzosen um die Mitte des Jahrhunderts die große heroische Zeit, die hinter ihnen liegt, um das Ungewöhnliche und Außerordentliche zu verwirklichen. Beer schreibt ein deutsches bürgerliches Drama, um zu zeigen, daß auch ein Deutscher die helden-

hafte Pose treffen kann, die dem Franzosen liegt, mag er Corneille oder Victor Hugo heißen.

Das Junge Deutschland tut viel für die Erhöhung eines gesellschaftskritisch gedachten bürgerlichen Dramas. Gutzkow ist recht jungdeutsch bemüht, den herrschenden Klassen von der Bühne herab zu sagen, was an ihnen schlecht und verdorben ist. Jungdeutsch bekämpft er den bestehenden Staat, die bestehende Familie, die bestehende Ehe. Die Fragen der gesellschaftlichen Emanzipation stellt er, wie Eloesser richtig bemerkt, in einer gewissen Vollständigkeit, wenn er bürgerliche Dramen seis aus der Gegenwart oder aus der Vergangenheit holt. Doch seine und seiner Zeit Neigung, die bittersten Epigramme dort anzubringen, wo keiner sie erwarten mochte, läßt ihn die gesellschaftliche Kritik immer nebenhin treiben. Diese Neigung widerstand geradezu der künstlerischen Notwendigkeit, die Gedanken eines Kunstwerks organisch mit den Vorgängen zu verbinden und sie aus der Handlung hervorgehen zu lassen. Seine Schlagworte stehen fast immer an falscher Stelle, seine Tendenzen geraten im bürgerlichen Drama wie in „Uriel Acosta“ mit dem Bühnenvorgang fast immer hart aneinander. Eloessers Gesamturteil bleibt bestehen (S. 211): „Es ist dem Jungen Deutschland in seinem ersten dramatischen Vertreter nicht gelungen, dem bürgerlichen Drama durch die Verkörperung der sozialen Gegensätze einen neuen lebenspendenden Gehalt zuzuführen. Es ist gelähmt durch die Erbschaft schwächlichster Sentimentalität, moralisierender Gemeinplätzigkeit, und noch dazu verunstaltet durch die prätentiöse Verbindung mit dem liberalen Journalismus.“

Hebbel endlich trug das bürgerliche Trauerspiel auf neue Höhen hinauf. Wie er es meinte, sagt das Vorwort zu „Maria Magdalene“. Im Gegensatz zu den übeln Gewohnheiten der Bühne, die Hebbel hier geißelt, verlangt er von der künftigen bürgerlichen Tragödie, daß sie das Einzelgeschick in ein allgemeinmenschliches auflöse, daß sie die auf Leben und Tod entzweiten Gegensätze nicht vermittle, daß sie das notwendige zerstörende Ergebnis des Kampfes darstelle. In seiner

„Maria Magdalene“ glaubt er beide Forderungen erfüllt zu haben.

Hebbel nimmt nur die Absichten Merciers und Wagners wieder auf, wenn er echtere Sprache, also Realismus im Ausdruck verlangt. Ebenso greift er auf den guten alten Brauch der bürgerlichen Tragik des 18. Jahrhunderts zurück, wenn er weichliche Versöhnlichkeit des Ausgangs ablehnt. Dagegen treffen seine Vorwürfe auch die Stürmer und Dränger, besonders Schiller, sobald sie sich gegen die Verwertung des Standesgegensatzes kehren. Da wird Hebbel ungerecht, weil er ungeschichtlich urteilt. Dem 18. Jahrhundert war der Standesunterschied noch bedeutsam genug, um auf ihm tragische und unversöhnliche Gegensätze aufzubauen. Daß um die Mitte des 19. Jahrhunderts der dritte Stand sich nicht mehr durch eine unübersteigliche Mauer von den ersten Ständen getrennt fühlte, bezeugen Hebbels Ausführungen am allerbesten. Der Kampf, den der „tiers-état“ im 18. Jahrhundert für seine Rechte geführt hatte, war trotz allem siegreich gewesen. Warum sollte man jetzt noch im Sinne Lillos einen Vorstoß zugunsten des Bürgertums wagen? War ja schon an bürgerlichen Dramen des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu beobachten, daß sie gesellschaftliche Kritik nicht nur an den ersten Ständen, auch am Bürgertum selbst übten. Hebbel sprach das entscheidende Wort. Gut, daß er ungeschichtlich und ungerecht urteilte. Nur indem er unbeirrten Auges die Bedürfnisse der Gegenwart erwog, konnte er feststellen, daß es fortan die Gegensätze aufzusuchen galt, die innerhalb des Bürgertums sich entwickeln können. Schwerfällig, wirklich rührend ungewandt, verwickelt und kraus ist die Ausdrucksweise von Hebbels „Vorwort“. Trotzdem ist es uns wichtig genug geworden, so wichtig, daß auch wir heute Hebbels Wendung von der schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit zu benutzen pflegen. Genug Dramen sind inzwischen entstanden, die diese Gebundenheit darstellen, die nicht nach Gutzkows Brauch in dem Bürgertum den unbedingten Träger des Fortschritts erblicken, sondern die Tragik des Bürgertums

da suchen, wo es beharren will und freiere Entwicklung hemmt.

Hebbels Spott über eine Tragik, die mit dreißig Talern zu beheben ist, trifft gleichfalls den Nagel auf den Kopf. Freilich muß er richtig verstanden werden. Ists nicht schließlich gleichgültig, ob dreißig oder ob tausend Taler in Frage kommen? Wo läge die Grenze? Hebbels „Maria Magdalene" könnte untragisch enden – so meint man wohl und kann es ihm entgegenhalten –, wenn Meister Anton seine tausend ersparten Taler noch besäße. Nur liegt die Voraussetzung der Tragik nicht an dieser Stelle. Hebbel hatte mit seinem Jahrhundert gelernt, der Tragik nicht das Einzelschicksal und mit diesem einzelne mehr oder minder zufällige Ereignisse und Bedingungen zugrunde zu legen. Er dachte und erlebte gesellschaftlich. Und so wurde schon für ihn Gegenstand der tragischen Kunst nicht der Einzelmensch, sondern die Gesellschaft. Von ihm ging es weiter zu der anklagenden Dramatik, der die Gesellschaft als die große Sünderin erschien.

Oft genug ist dargetan worden, daß die schwerverständliche Theorie der Tragödie, die von Hebbel im Zusammenhang mit „Maria Magdalene" entwickelt wird, tatsächlich auf Gesellschaftskritik hinausläuft. Entkleidet man diese Theorie der hegelischen Form, die ihr trotz Hebbels Einwänden gegen Hegel anhaftet, so ergibt sich als Kernpunkt des Tragischen, wie es Hebbel erschien, das Verhältnis des Individuums zur Gattung, und zwar in dessen Zeit. Vertreter der Gattung, mindestens soweit das Individuum zu ihr in Fühlung und also auch in Gegensatz tritt, ist die Gesellschaft, in deren Umkreis das Individuum lebt. So kann Hegels geschichtsphilosophische Dialektik, die in Hebbels Theorie der Tragödie sich spiegelt, seine Lehre von den Erscheinungen, die ihren Gegensatz wachrufen und mit diesem Gegensatz zu einer neuen höheren Verbindung sich zusammenschließen, die schlichte Deutung finden: Das Individuum kommt, sobald es zu einer Betätigung schreitet, notwendig in Gegensatz zur Gesellschaft. In diesem Kampf geht es unter, da es nicht stark genug ist, sich der Gesellschaft

zu erwehren. Aber schon in der Tatsache, daß der einzelne sich in Gegensatz zur Gesellschaft stellt, liegt die Möglichkeit eines Fortschritts der Gesellschaft. Der Gegensatz bedingt das Neue, das der einzelne bewußt oder unbewußt in die Weltentwicklung hineintragen will. Dieses Neue wird sich allmählich durchsetzen. Und so erliegt das Individuum tatsächlich nur in einem Kampf für eine gute Sache, die einst zu ihrem Recht kommen soll, vielleicht lange nachdem das Individuum selbst als Vorkämpfer dieses künftigen Neuen gefallen ist. Pessimistisch ist diese Tragik gesehen, weil sie dem Menschen, der sich auslebt, sicheren Untergang voraussagt. Optimistisch ist sie, weil sie seinen Untergang zum Mittel erhebt, die Menschheit höheren Zielen zuzuführen. Das Individuum leidet nicht umsonst und geht nicht unter, ohne für die Zukunft etwas geschaffen oder wenigstens vorbereitet zu haben.

Im bürgerlichen Trauerspiel „Maria Magdalene" ist Klara das Opfer ihrer Zeit, ihrer Gesellschaftsschicht, der schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit, in dem sie und die Ihren sich bewegen. Doch ihr Untergang kann und muß nach Hebbels Ansicht bewirken, daß künftige Zeiten und daß eine künftige bürgerliche Gesellschaft gleiche Gebundenheit überwinden, daß künftig für die gleiche Sache kein weiteres Opfer zu bringen sein wird.

Die Formel der Tragik, die von Hebbel aufgestellt wurde, kann auf das gesellschaftskritische Drama neuerer Zeit, besonders auf das Spätwerk Ibsens leicht angewendet werden, auf die tragischen Schicksale Noras wie Rosmers und Rebekkas oder Hedda Gablers. Weiter führt der Weg zu Johannes Vockerat; noch im Untergang Gabriel Schillings lassen sich verwandte Züge aufweisen.

Sonderbar kann es scheinen, daß Hebbel das bürgerliche Drama, nachdem er es geadelt und ihm eine notwendige, gesellschaftlich gedachte Begründung geschenkt hatte, bald aufgab. Doch gerade seine Theorie des Tragischen konnte mit großem, ja vielleicht mit größerem Vorteil an Stoffe der Vergangenheit angewendet werden. Solange Hebbels Stücke in

der Gegenwart weilen, bleibt es fraglich, ob einst die gute Sache wirklich siegen wird. Ging er in die Vergangenheit, zu Agnes Bernauer oder gar zu Kandaules, so stand die Tatsache für alle Welt fest, daß heute weder um der Mißheirat eines Fürsten willen Menschenleben auf dem Spiele stehen noch wegen der Verletzung des Schleierrechts. Die Zukunftshoffnungen, die sich da in der Vergangenheit auftun, sind tatsächlich erfüllt.

Ein schwerer Nachteil blieb allerdings nicht aus: die gesellschaftlichen Zustände der Zeit Herzog Ernsts und vollends der Welt Rhodopens stehen uns so fern, daß viele in ihnen nur Befremdendes zu erblicken meinen und den Zusammenhang mit der Gegenwart, zugleich aber auch die gesellschaftskritische Absicht und die gesellschaftliche Begründung der Tragik Hebbels nicht verspüren. Wer dichterisch oder überhaupt künstlerisch zu fühlen versteht und nicht ängstlich am Buchstaben haftet, entdeckt indes rasch, daß etwa das Schleierrecht der Rhodope symbolisch auf Größeres hindeutet. Es ist ein Bild für das Recht des geschichtlich Gewordenen und Geheiligten. Und symbolisch tritt der entlegene, fast märchenhafte Vorgang unmittelbar an die Seite aller tragischen Ereignisse, die noch heute im Leben oder in der Dichtung auf die Ansprüche der Tradition zurückgehen.

Denn selbstverständlich wollte Hebbel, auch wenn er Stoffe der Vergangenheit vortrug, einstimmig mit Hamlet nicht nur der Natur den Spiegel vorhalten, nicht nur der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild, auch dem Jahrhundert und Körper der Zeit Form und Abdruck ihrer selbst zeigen. Und ganz wie für Hamlet waren für ihn die Schauspieler Auszüge und Chroniken ihrer Zeit. Wies er aber seiner Mitwelt ihre Züge im Spiegel der Vergangenheit, so entging er den Gefahren, die – wie oben angegeben ist – dem Gegenwartsdrama in der Nachwelt drohen und die für das Vergangenheitsdrama nicht bestehen. Tatsächlich läßt sich bei Hebbel ein unverkennbares Verzichten auf bürgerliche Gegenwartsdramatik und ein deutlicher Übergang zur Tragik der

Vergangenheit beobachten. Ebenso geht Otto Ludwig vom „Erbförster“ weiter zu den „Makkabäern“.

Wesentliche Eigenheiten der bürgerlichen Dramatik, die dem Tischlertrauerspiel Hebbels im Gegensatz zu älterer bürgerlicher Tragik und zur weichen Versöhnlichkeit der Familienstücke eigen sind, kehren wieder im „Erbförster“. Nicht der Standesgegensatz wird ins Werk gesetzt, sondern innerhalb des dritten Standes selbst ein Konflikt aufgesucht, dessen Voraussetzungen in bürgerlichen sittlichen Anschauungen ruhen; dann geht es auf ein tragisches Ende zu; nicht ohne Bedenken sieht auch der Feind versöhnlicher Ausgänge, wie mühevoll Ludwig den vernichtenden Schluß erzwingt.

Mit all dem ist der „Erbförster“ der klassische Fall des Gegensatzes echter, großer bürgerlicher Tragik zu der behaglichen Stimmung des Familienstücks der Zeit um 1800. Stofflich knüpft er an Iffflands „Jäger“ an; und ganz genau läßt ein Vergleich des „Erbförsters“ mit den „Jägern“ die künstlerischen Vorzüge starker bürgerlicher Tragik beobachten. So wird Ludwigs Waldtragödie zum Paradigma für die künstlerische Entwicklung und für den Aufstieg bürgerlicher Dramatik, die sich vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis in dessen Mitte verfolgen lassen und hier von mir verfolgt wurden.

Ein beträchtlicher Unterschied besteht bei aller Verwandtschaft des Standpunkts zwischen „Maria Magdalene“ und dem „Erbförster“. Hebbels entwicklungsgeschichtlich und gesellschaftskritisch gedachte Theorie des Tragischen bedingt auch noch die Form seiner Dramen. Der reife Schiller hatte, antiken Vorbildern folgend, dem tragischen Helden eine Zwangslage bereitet, ehe er ihn auf die Bretter treten ließ. Schicksalartig steht als unumstößliche Voraussetzung aller Vorgänge des Dramas von Anfang an eine Reihe von Umständen und vollbrachten Taten da. Im Drama kann nur noch gezeigt werden, wie der Mensch an diesen Tatsachen sich zu Tode ringt. Anders macht es Hebbel, aber größere Entschlußfreiheit gönnt auch er seinen Helden nicht. Die Tatsachen, die in geschlossener Reihe ihnen gegenüberstehen, werden von der Gesellschaft er-

bracht. Die Gesellschaft ist das Schicksal, gegen das der einzelne vergeblich ankämpft. Bei Schiller hat vor Beginn des Stücks zum guten Teil der einzelne selbst die Umstände geschaffen, an denen er zugrunde geht, oder die Familie, der die tragischen Hauptgestalten angehören, hat Lebensbedingungen gezeitigt, die ihren Gliedern die Bewegungsfreiheit rauben. Den einen Typus vertritt „Wallenstein", den anderen die „Braut von Messina". Hebbel kommt über solche Begründung, die in den Taten einzelner ruht, als Sohn eines Zeitalters, das die gesellschaftlichen Zusammenhänge und ihre Bedeutung für das Leben des Menschen erkannt hat, hinaus und schafft ein für allemal dem Menschen eine tragische Zwangslage aus seinem Verhältnis zur Gattung, also zur Gesellschaft.

Ludwig kehrt zu Shakespeares dramatischer Begründungsweise zurück. Er möchte auf alle Hilfsbauten verzichten, die außerhalb der bühnenmäßig dargestellten Erlebnisse eines Menschen liegen. Ihm ist die tragisch veranlagte Persönlichkeit wichtiger und lieber als die tragisch eingeengte. Aus den seelischen Eigenheiten des Erbförsters holt er die Voraussetzungen des unglücklichen Ausgangs. Er ist kühn genug, mit einer Lustspielsituation zu beginnen. Kein Vorgang, der vor dem Beginn des Stückes liegt, aber auch nicht die Überzeugung, daß der Zusammenprall des Menschen mit der Gesellschaft zum Untergang des Menschen führen muß, spielt herein und erleichtert dem Dichter die Motivierung. So ist er ganz auf seine Fähigkeit angewiesen, ein seelisches Werden, eine tragische Entwicklung der tragisch gearteten Seele seines Helden glaubhaft zu zeichnen und auf dieser Zeichnung das Ende beruhen zu lassen.

Seelentragik steht da gegen Umstandsdramatik. Darum sei aber nicht geleugnet, daß auch bei Schiller das Psychologische einige Bedeutung, bei Hebbel sogar eine sehr große hat. Nur vom Standpunkte der tragischen Form bleibt der starke Gegensatz bestehen: strenger auf Durchführung einer Form angelegt ist Umstandsdramatik, minder wichtig ist die Form dem psychologischen Tragiker. Daß der „Erbförster" trotzdem Form

besitzt, dankt er der Vertrautheit mit der Bühne, die Ludwig durch Devrient vermittelt worden war. Weil Shakespeare selbst den Schauspielberuf übte, blieb er auch als Seelenzeichner noch dramatischen Formwünschen gerecht. Bühnenfremde Seelenzeichner, die der Form des Dramas kein Verständnis entgegenbrachten, erstanden schon in der Sturm- und Drangzeit; und auch sie beriefen sich auf Shakespeare. Vor solchen Fehlgriffen war Ludwig bewahrt. Denkwürdig bleibt trotzdem die Tatsache, daß dieser Seelendeuter seine Höhe in psychologischen Romanen und nicht in der Tragödie erstiegen hat. Die Frage ist allerdings in diesem Fall nicht zu beantworten, ob das Ergebnis von Ludwigs Schaffen in seiner Seelenanlage begründet war, oder ob Umstände, die schicksalartig auf ihm lasteten, die Ursache darstellten.

Die gegensätzlichen Arten der Kunstübung, die in der Geschichte des bürgerlichen Dramas bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zu verfolgen waren, lassen sich auch in der jüngsten Schicht bürgerlicher Stücke, im sogenannten naturalistischen Drama, beobachten.

Der deutsche Naturalismus ist gesellschaftskritisch gestimmt. Er denkt nicht daran, dem Bürgertum zu huldigen. Dem fortschreitenden Gang der Zeit folgt er, und den vierten Stand zieht er in seine Betrachtung ein. Der Standesgegensatz, den Hebbel endgültig hinausgewiesen zu haben schien, kehrt wieder zurück. Nur steht jetzt der vierte Stand in ähnlichem Verhältnis zum dritten wie einst im 18. Jahrhundert der dritte zu den beiden ersten. Der Gegensatz des Vorderhauses und des Hinterhauses, der Verderb, den der begüterte Bürger dem Arbeiter bringt, erscheint vor Sudermann angedeutet schon in Anzengrubers „Viertem Gebot“, verbunden mit einer Gegenüberstellung bürgerlichen Reichtums und bürgerlichen Handwerks. Hauptmanns „Weber“ schreiten vollends weiter zu einer Anklage des Bürgertums, die nicht minder herb klingt als die Anklagen, die von Lessing oder Schiller gegen die Herrschenden und ihre Gehilfen gerichtet worden waren. Der vierte Stand, für den Hauptmanns heißes Mitleid sich einsetzt, entgeht indes

bei ihm so wenig der Kritik wie der dritte bei Lenz, Wagner oder Schiller. Die „Weber" wagen zugleich im Sinn einer Zeit, die dem einzelnen neben der Gesellschaft immer weniger Eigenrechte gewährte, an die Stelle des einzelnen Helden eine Reihe von Helden zu setzen. Der „Weberheld" ist ein Kollektivum. Die kollektivistisch gerichtete tragische Theorie Hebbels findet in den „Webern" eine folgerichtige Erweiterung. Hebbelisch gedeutet erscheinen in den „Webern" die Menschen – nicht der Mensch – als Vorkämpfer und Opfer einer besseren Zukunft. Und auch diesmal wird nicht ein Vorgang aus der Gegenwart gewählt, sondern ein Ereignis der Vergangenheit, mag diese Vergangenheit auch sehr jung sein. Sicher gestatten die „Weber" ähnliche Betrachtung wie die Vergangenheitsdramen Hebbels. Die Zeit ist da wie dort schon weitergeschritten und hat bessere Verhältnisse gebracht.

Noch eine Fülle wichtiger Eigenheiten der älteren bürgerlichen Tragik kehrt wieder. Ich will nicht längstgezogene Vergleichungen der Geniedramen des 18. Jahrhunderts und der naturalistischen Bühne hier wiederholen. Da wie dort soll die Wirklichkeit in ihren häßlichsten Zügen wiedergegeben werden, steht Darlegung seelischer Vorgänge an erster Stelle, wird Sturm gelaufen gegen alle Versuche, feste technische Bestimmungen dem Drama zu geben. Eine Auflösung auch der dramatischen Form im höheren Sinn vollzieht sich. Und wenn diese Auflösung nicht so weit ging wie zur Zeit des „Götz", so lag es an der engeren Verbindung, die von Anfang an zwischen den naturalistischen Dichtern und der Bühne bestand. Bis ins kleinste lassen sich Verbindungen zwischen der bürgerlichen Dramatik des 18. Jahrhunderts und der des ausgehenden 19. Jahrhunderts herstellen. Sogar die breiten szenischen Angaben des Naturalismus leiten zurück auf Diderots realistisch gemeinten Wunsch und Brauch, dem Schauspieler und dem Spielleiter sein Handwerk zu erleichtern.

Eine lange Reihe von Zeitumständen begünstigte die reiche Entfaltung des bürgerlichen Dramas der naturalistischen Welt (des gesellschaftskritischen, wie es vermöge der angeführten

Verschiebungen des Standpunkts nunmehr wohl besser zu nennen ist), begünstigte überdies auch den zeitweiligen Sieg der technischen Eigenheiten dieser Dichtungsart. Auflösung des Bestehenden war das Schlagwort der Zeit. Beseitigt werden sollten alle Bande sittlicher, gesellschaftlicher, wissenschaftlicher und künstlerischer Art. Starke und einheitliche Wirkungen hatten ihren Wert eingebüßt. Die Fülle der Eindrücke und vor allem die bewegte Fülle, die jedes zusammenhaltenden Gefäßes spottet, lag der Welt am Herzen. Auf Spaltung und Zersetzung lief es hinaus. Eine ununterbrochene Kette kleiner Reize entsprach der Zeit mehr als eine einzelne starke Erregung. Geschlossene Architektonik widerstreitet solchem Lebensgefühl. Und so kam sie dem Drama völlig abhanden. Die Rückkehr zu strenger dramatischer Form war dem Verfasser des „Götz" sicher leichter gemacht als irgendeinem der naturalistischen Tragiker.

Angerufen aber als Vorbild solchen Brauches wurde der Gesellschaftsdramatiker Ibsen. Deutlicher, als es oben dargelegt werden konnte, enthüllt sich jetzt, wie bitter Rubeks Worte auf die Generation von 1900 wirken mußten. Sie entwerteten ihr das eigene Werk, das sich auf Ibsen berufen hatte. Ganz im Gegensatz zu Hebbel und Ludwig war Ibsen nicht vom bürgerlichen zum geschichtlichen Drama weitergegangen, sondern vom Vergangenheitsdrama zur gesellschaftlichen Prüfung der Gegenwart. Den Vers hatte er – wieder ganz anders als Hebbel und Ludwig – zugunsten der ungebundenen Rede aufgegeben, ja ihm den Krieg erklärt. Alle Gebräuche der Bühne, die konventionell der Ausdrucksform des täglichen Lebens widerstreben, die Monologe und das Beiseitesprechen und manches andere, hatte er abgetan. Und nun sollte all das einen Irrweg bedeuten? Man hatte es Ibsen so treulich nachgemacht.

Wir wissen überdies heute, daß die naturalistische Generation die gesellschaftlichen Dramen Ibsens auch noch von einem falschen künstlerischen Standpunkt aus gesehen hat. Gleichzeitig mit den Werken der großen russischen und französischen

Romandichter waren den Deutschen die Gesellschaftsstücke Ibsens aufgegangen, und beinah nur das Gemeinsame dieser recht verschiedenen Welten hatte man gesehen: die Wirklichkeitstreue und die feine Seelenbeobachtung. Die reife und strenge Technik Ibsens wurde viel später entdeckt. Langsam nur enthüllte sich den Einsichtigeren, daß Ibsen, der für den Gegenpol Schillers galt, in entscheidenden Eigenheiten des dramatischen Aufbaus sich mit Schillers Meisterdramen berühre. Schillers vielmißverstandener tragischer Schicksalsbegriff fand bei Ibsen ein Gegenstück in dem Gedanken der erblichen Belastung und des Milieus. Die junge Generation führte mit Ibsen die Vererbung und das Milieu, die beiden Hauptschlagworte der materialistisch-naturwissenschaftlichen Weltanschauung des Naturalismus, ebenso ins Drama ein, wie sie dem Roman besonders durch Zola angepaßt worden waren. Mit Recht beanspruchte sie, etwas Neues in die Dichtung hineinzutragen. Die Anwendung, die dem noch ungeklärten Begriff der Vererbung in der „Braut von Messina", in der Schicksalstragödie, ja schon in der „Iphigenie" Goethes erstanden war, sei nicht gegen den guten Glauben der Naturalisten ausgespielt. Der Lehre der Milieuwirkung steht auch Hebbels entwicklungsgeschichtliche Betrachtung der Gesellschaft und ihrer Beziehungen zum Individuum noch sehr fern. Mögen indes die beiden Lieblingsbegriffe des Naturalismus als Gedankengut der Dichtung eine neue Errungenschaft bedeuten, für die Technik des Dramas fiel durch sie nichts Neues ab, ja sie führten Ibsen nur zu der Motivierungsweise des reifen Schiller zurück. Sie schaffen technisch genau die gleiche Zwangslage, die für Schiller Ausgangspunkt der Bühnenhandlung ist. Und da sei noch gar nicht behauptet, daß in der Verbindung der tragischen Voraussetzungen des „Wallenstein" das Milieu, nämlich Wallensteins Lager, eine entscheidende Stelle einnehme, wenn auch Schiller selbst sagt, Wallensteins Lager erkläre sein Verbrechen. Hingegen kann bei einer dramatischen Motivierung, die aus der Vererbung wesentliche Folgen ableitet, kaum noch die Rede sein von einer bühnenmäßigen Seelendarstellung,

wie sie Ludwig an Shakespeares Stücken beobachtet und sich selbst zur Vorschrift macht. Ludwig zielt vielmehr darauf, die Karten seines Spiels ohne Ausnahme offen vor das Auge des Zuschauers hinzulegen. Eine seelische Anlage, die wir dauernd beobachten können, entwickelt sich vor uns im Zusammenstoß mit der Umwelt zu tragischen Erlebnissen. Auf eine Macht, die von Anfang an über dem Individuum steht und seine Bewegungsfreiheit hindert, ist es ganz und gar nicht abgesehen. Der Eindruck soll unbeirrt bestehen bleiben, daß zur Begründung des tragischen Ablaufs nichts benötigt werde, was der Zeit nach vor den Bühnenvorgängen liegt. Ich möchte nicht das gefährliche Gebiet der Frage nach der Willensfreiheit hereinbeziehen. Allein sicher scheut Ludwig mit Berufung auf Shakespeare den Anschein zu erwecken, der mit der Vererbung und auch mit der Milieuwirkung untrennbar verbunden ist, daß etwas Übermächtiges sich lähmend auf die Entschlußfreiheit des Menschen legt. Diesen Anschein möchte Schiller wecken, wenn er vom Schicksal spricht und ihm den Rang eines entscheidenden dramatischen Motivierungsmittels zuweist. Gewiß redet Schiller mehr vom Schicksal, als daß er eine dunkle, unfaßbare Macht tatsächlich in die dramatische Rechnung einstellte. Aber indem er vor Beginn des Stücks einen reichen Vorrat von bedingenden Umständen aufhäuft, meint er den eigentlichen Zweck der tragischen Gestaltung zu befriedigen, den Eindruck zu erregen, daß ein unaufhaltsamer Glückswechsel sich vollziehe, und die Wirkung zu zeigen, die von diesem Glückswechsel auf den Bühnenhelden ausgeübt wird.

Den Dramatikern der shakespeareschen Richtung ist es wichtiger, das Werden der tragischen Voraussetzungen auf der Bühne zu entwickeln. Darum müssen sie in die Seele des Bühnenhelden tief hineinleuchten. Folgerichtig drängt ein Zeitalter von hohem und starkem Interesse für seelische Vorgänge den Tragiker in die Richtung Shakespeares und Ludwigs. So war es im Zeitalter des Sturm und Drangs, ebenso in der naturalistischen Zeit. Tatsächlich jedoch kamen die naturalistischen Tragiker mit ihrer psychologischen Grundabsicht

in Widerspruch, wenn sie Mittel der Umstandstragik beanspruchten; sie taten es durch die Verwertung von Vererbung und Milieu.[5]

Auch Ibsens Tragik verwertet Vererbung und Milieu, doch mit ausdrücklicher Benutzung der Formen der Umstandstragik. Die Lieblingsform der Umstandstragik ist seit dem „König Ödipus" das analytische Drama. Schiller wandte sich ihm zu, Ibsen nicht minder. Mag Ibsen die Seelen seiner Menschen in den Gesellschaftsstücken auch viel eindringlicher ausschöpfen als der reife Schiller, auf bloße Seelentragik legt er es nicht an. In vollem Gegensatz zu seinen Nachfolgern in Deutschland und anderswo zielt er vor allem auf einen strenggeordneten Ablauf der Umstände, die zur Katastrophe führen. Darum ist, wenn seine Stücke beginnen, bereits eine Reihe von bedingenden Tatsachen da; zu ihnen zählt das Vererbte und alles, was vom Milieu erwirkt worden ist. Das deutsche naturalistische Drama ist hingegen bestrebt, das Spiel der menschlichen Seele zu beobachten, wie es unter dem Einfluß von Vererbung und Milieu sich entwickelt. Und so zählt in der Schlußabrechnung der Tragödie, in der Katastrophe, weder Vererbung noch Milieu so stark mit wie bei Ibsen. Darum sind aber auch die Schlüsse der meisten naturalistischen Dramen lange nicht so zwingend wie die Ausgänge von Ibsens Stücken.

Natürlich erleiden diese allgemeinen Bemerkungen im einzelnen manche Beschränkung. An entscheidender Stelle dürften sie zutreffen. Das Muster- und Meisterstück von Ibsens Technik ist „Rosmersholm". Es ist ein analytisches Drama von nicht minder einleuchtender Notwendigkeit als „König Ödipus". Es rechnet mit Vererbung und Milieu. Pastor Rosmer ist ganz so durch seine Vorfahren und durch die Luft von Rosmersholm bestimmt, wie Rebekkas Verhalten auf ihre Abkunft und auf die gegensätzlichen Milieuwirkungen der Umwelt ihrer Jugend und des Lebens auf Rosmersholm zurückgeht. Um wieviel feiner das seelische Problem des Stückes gefaßt werden konnte, bezeugen Hauptmanns „Einsame Menschen". Neben Hauptmanns Seelenstudie erscheint „Rosmersholm"

beinah derb und grob. Welche Gegensätze braucht Ibsen, und wie wenig weit spannt Hauptmann die seinen! Beate Rosmer und Rebekka auf der einen Seite und auf der anderen Frau Käthe und Anna Mahr: dort ein Kampf um den Mann, der die Unterliegende in den Mühlbach treibt, hier Freundschaft und scheue Rücksicht und Verzichten. Hauptmann spinnt die Tragik aus dem Alltäglichen heraus; kleine innere Unstimmigkeiten werden zuletzt unerträglich. Ibsen arbeitet mit unüberbrückbaren Widersprüchen der sittlichen Anlage und Gesinnung. Aber die wundervolle seelische Verfeinerung beeinträchtigt die Notwendigkeit des Ausgangs der „Einsamen Menschen". Zielsicher schreitet Ibsen auf das Ende zu. Diesem Rosmer und dieser Rebekka ist zuletzt wirklich alles genommen, was ihnen das Leben noch lebenswert könnte erscheinen lassen. Johannes Vockerat tötet sich, weil er Neurastheniker ist, in einem Augenblick der Verzweiflung. Er hätte sich zum Leben wieder zurückgewöhnen können. Das sicherste Mittel Ibsens, dem Ablauf des Vorgangs zwingende Notwendigkeit zu schenken, die analytische Anlage, weicht vollends bei Hauptmann dem Versuch, die Tragik des Stücks auf der Bühne selbst Schritt für Schritt erstehen zu lassen. Paul Ernst tadelt im „Weg zur Form" (S. 138) scharf, daß Hofmannsthal nach dem „König Ödipus" des Sophokles ein Drama von Ödipus ersinnen konnte, das auf die Vorteile analytischer Baukunst verzichtete und alle Zufälle der Vorgeschichte in den Bühnenvorgang aufnahm. Ganz so gefährlich ist Hauptmanns Vorgehen in den „Einsamen Menschen" nicht. Aber auch er nahm dem Ausgang die überzeugende Kraft, indem er die analytische Technik von „Rosmersholm" aufgab.

Wie Lessing, Hebbel und Ludwig gelangt Ibsen im Gegenwartsdrama, das an die Fragen der Gesellschaft anknüpft und Gesellschaftskritik treibt, trotz der ungebundenen Rede zu einer festen und künstlerischen Form. Die Formkunst von „Rosmersholm" ruht nicht allein in der unnachsichtigen Durchführung analytischer Tragik, so sehr analytische Tragik den Formabsichten entgegenkommt. „Rosmersholm" gewinnt un-

ter Ibsens Händen eine klargezeichnete Gestalt von kunstvoll abgetöntem Rhythmus.

Eigentlich spielt der ganze Vorgang, soweit er bühnenmäßig vorzuführen war, nur zwischen Rosmer und Rebekka. Wirklich läßt Ibsen nur wenige andere Menschen zu, um das Bühnenbild zu beleben. Sie alle, voran Rektor Kroll, fördern die Entwicklung des Vorgangs. Aber sie haben noch einen anderen Beruf, der über die logischen Aufgaben eines strengen Kausalnexus hinausreicht und die ästhetischen Wirkungen des Stückes bedingt.

Vier Akte umfaßt Rosmersholm. In allen vier Akten stehen Rebekka und Rosmer an erster Stelle vor uns. Im ersten Akt erscheint noch Kroll und Brendel, im zweiten Kroll und Mortensgaard, im dritten nur noch Kroll, im vierten nur noch Brendel. Wiederum ist es nicht bloß die äußere Tatsache einer symmetrischen Ordnung, die ästhetisch ins Gewicht fällt. Sondern die in gerader Linie ablaufende Entwicklung erfährt durch die Menschen, die von außen kommen und die beiden Einsamen von Rosmersholm mit der Welt in Verbindung setzen, eine künstlerisch gemeinte Bereicherung. In die Motive, die dem engen Umkreis von Rosmersholm angehören, verschlingen sich neue Motive und variieren die Melodie des Dramas.

Gegensätzliche Farben wendet Ibsen an die beiden Freunde und Gegenfüßler Rosmer und Kroll. Durch Krolls Erscheinen dringen in die beschauliche Stille Rosmersholms scharfe und herbe Töne. In das Zwielicht, das hier über den Lebensvorgängen liegt, fällt durch ihn ein heller, klärender, aber auch zerstörender Strahl. Doch nicht um der Wahrheit willen zielt er auf die Wahrheit, nicht aus sittlichen Gründen zerstört er eine wohltätige Täuschung, sondern nur um seinen politischen Zwecken zu dienen. In drei Stufen baut sich während der ersten drei Aufzüge die Betätigung Krolls auf; jedem Aufzug gehört eine Stufe an. Der erste Aufzug bringt im Gespräch Rosmers und Rebekkas mit Kroll die Entzweiung der alten Freunde. Diese Dissonanz zu lösen, scheint im zweiten das Gespräch zwischen Rosmer und Kroll bestimmt, es steigert

indes nur die tragische Lage. Im dritten Akt treibt das Gespräch von Rebekka und Kroll die tragische Spannung auf die Höhe. Wenn Rosmer nun hinzutritt, kommt es zur vollen tragischen Klarheit. Und indem Rosmer mit Kroll abgeht und Rebekka allein zurückläßt, bekundet er auch noch symbolisch, daß seit dem Beginn des Stücks eine völlige Umkehr sich ergeben hat. Dort standen Rosmer und Rebekka Hand in Hand gegen Kroll, jetzt wenden sich Kroll und Rosmer gemeinsam gegen Rebekka. Der letzte Aufzug bedarf Krolls nicht mehr. Er zieht nur die Schlußfolgerungen, er nähert nur noch die Entzweiten, Rosmer und Rebekka, wieder, nicht für das Leben, sondern zu gemeinsamem Selbstmord.

In diesem Hin- und Herrücken der Gestalten, in dieser wechselnden Verbindung und Trennung der Farben und Gegenfarben spielt sich der ganze eigentliche tragische Vorgang ab. Töne, die grell voneinander abstechen, werden einander genähert und scheinen sich harmonisch verbinden zu wollen, aber sie streben wieder voneinander und fließen zuletzt über in das melancholische Grau des Ausgangs.

Allein noch hat Ibsen weitere Mittel übrig, dieses einfache Farbenspiel zu vervielfachen und zu bereichern. Der Gegensatz Rosmer und Kroll steigert sich zu dem Gegensatz Brendel und Mortensgaard. Brendel ist noch mehr als Rosmer der Träumer, der sich lange auf eine Apostelrolle vorbereitet und im letzten Augenblick den Glauben an sein Apostelamt verliert. Mortensgaard ist noch rücksichtsloser im Kampf für seine Ziele als Kroll, ein noch skrupelloserer Streiter ums Dasein. Beide tragen bei zum Weiterspinnen des tragischen Fadens, sie sind nicht nur beliebige Episodenfiguren, sie sind mit der Handlung eng verkettet. Aber mindestens ebenso wichtig ist ihr Beruf, den Stimmungsablauf zu bereichern, den seiner Tragödie und seinen Zuhörern Ibsen gewährt. In ungemein verfeintem Sinn bedeuten sie für die Stimmungsfolge der Tragödie, was in Shakespeares Trauerspielen die Clownszenen auswirken. Die scharfen und doch zur Eintönigkeit neigenden Farbengegensätze, in denen sich die drei, Rosmer, Rebekka und Kroll,

bewegen, mildern sich durch Farbentöne, die von Brendel und Mortensgaard vertreten werden. Etwas Bewegliches und Lebendiges tritt mitten hinein in die Redekämpfe, die von den dreien ausgefochten werden. Wiederum aber nützt Ibsen die belebenden Zwischenfarben nur in künstlerisch gedämpfter Weise: eine Szene für Brendel im ersten, eine für Mortensgaard im zweiten Aufzug. Im dritten Akt kann und muß er beide entbehren. Die Tragik ist auf ihrer Höhe und verträgt keine Herabstimmung. In das trübe Bild des vierten Akts bringt Brendel eine dringend erwünschte Erhellung. Sie befreit auch die beiden tragischen Dulder und eröffnet ihnen den Ausweg zu dem erlösenden Ende.

Das sind, hinaus über alle logischen Notwendigkeiten des Aufbaus der Handlung, künstlerische Formwirkungen. Form fasse ich hier im Sinn einer Befriedigung des Wunsches, nicht von beliebig wechselnden Stimmungen festgehalten zu werden, sondern ein geordnetes Nacheinander von Stimmungen zu erleben. Wie die Umrisse eines Baus, wie die Farbenverteilung eines Gemäldes, wie Variationen einer Melodie einem Bedürfnis der Seele entgegenkommen, so auch dieses Auf- und Abstimmen, das seine Mittel aus den gegensätzlichen oder verwandten Zügen der Bühnengestalten, aus ihrem persönlichen Verhalten, aus ihrer Ausdrucksweise holt.

Ich erinnere mich noch der ersten Aufführung, die „Rosmersholm“ in Wien gefunden hat. Es ist bald ein Vierteljahrhundert her. Wie mir damals das Auftreten der Brendel und Mortensgaard den befreienden Eindruck einer notwendigen Unterbrechung hochgespannter tragischer Gefühle machte, so wirkte auch wieder auf mich ihr Erscheinen in der meisterlichen Aufführung des Dresdner Staatstheaters. Und dabei ist selbstverständlich die Dresdner Aufführung nicht auf den überernsten Ton (fast möchte ich sagen: Leichenbitterton) gestimmt, der vor einem Vierteljahrhundert in Wien bei der Aufführung der sogenannten naturalistischen Stücke üblich war. Ihm mußten sich damals auch die großen Künstler fügen, die den Wienern als erste „Rosmersholm“ vorspielten.

Wieweit auch der Chorus des Stücks, Frau Helseth, bestimmt ist, verwandte Formwirkungen auszulösen und zur Abtönung beizutragen, brauche ich wohl weiter nicht auseinanderzusetzen. Klar dürfte schon nach diesen wenigen Andeutungen sein, daß die naturalistischen Dramen, die Ibsens Führung sich anvertrauten, gleich sorgsame Formkunst nicht kannten, sie mindestens nicht mit gleich sicherer und sparsamer Hand durchführten. Auch sie arbeiten mit Gegensätzen, Wiederholungen und Variationen; aber sie wollen das Leben in seinen zufälligen Zügen, in seiner Beweglichkeit und in seinem Reichtum festhalten und gehen deshalb nicht mit Willen auf die strenge Formung Ibsens los, fragen nicht mit Ibsen, welche Auf- und Abstimmungen das Gemüt des lauschenden und miterlebenden Menschen fordert.

Den höheren Bedürfnissen der Formung, den Ansprüchen der künstlerisch mitfühlenden Seele gaben die deutschen Naturalisten so wenig nach wie die Stürmer und Dränger. Diese Form, die von Goethe ahnungsvoll mit den dunkeln Worten umschrieben wurde, sie sei das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln, überließ der neue Sturm und Drang des ausgehenden 19. Jahrhunderts einer kommenden Kunst.

Dafür fügte er sich, ganz anders als die Zeit nach 1770, fast ängstlich der äußeren Formregel einheitlicher Zeit und auch möglichst einheitlichen Ortes. Wir aber wissen, daß die technischen Bedürfnisse einer Bühne, die es auf möglichst getreue Wiedergabe der Wirklichkeit angelegt hatte, Voraussetzung des auffallenden Brauches sind. Wie das geschlossene Zimmer in der Geschichte des bürgerlichen Dramas seine Bedeutung hat, so auch die Erschwerung des Szenenwechsels, die der naturalistischen Dekoration, dem Verzicht auf Kulissen und Prospekte und der Einführung des Zwischenvorhangs entstammt. Jeder Schritt neuer Bühnenkunst, der von der Täuschungsbühne abführt, entfernt uns auch vom bürgerlichen Drama. Seine festeste Stütze ist der alte Dekorationsapparat unserer Bühnen, der verwertet sein will. Seine entschiedensten

Gegner sind da zu finden, wo die Bühne und ihre Bilder nach Vereinfachung und nach schlichter Umrahmung des dramatischen Vorgangs zielen.

ANMERKUNGEN

[1] Joh. Adolf Schlegel knüpft kritisch an die Ausführungen Ramlers an, wenn er in der sechsten Abhandlung, die seiner Übertragung von Batteux' „Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz" beigegeben ist (2. Aufl. Leipzig 1759, S. 405), darlegt: „Das bürgerliche Trauerspiel gefällt nicht etwan wegen seiner Ähnlichkeit mit dem heroischen Trauerspiele; nicht bloß insofern der Handlung desselben der Schein einer heroischen Handlung gegeben worden. Es muß ja allerdings darinnen ‚alles mit Kunst versteckt werden, was uns an niedrigen Personen anstößig ist'; aber würde ein tragischer Dichter dieser Art nicht schon durch seine Absicht, Schrecken und Mitleiden zu erregen, hierzu verbunden sein, auch wenn kein heroisches Trauerspiel noch vorhanden wäre, hat man nicht selbst bei diesem ebenderselben Kunst vonnöten? Dürfen wohl darinnen die Könige und Helden nach der Wahrheit gezeigt werden, so wie sie sind? Sie sind Menschen gleich, als wir, und ihre Schwachheiten sind wegen des hohen Begriffs, den man von ihnen hat, noch anstößiger, als die Schwachheiten der Geringern. Das heroische Trauerspiel würde ebensowohl, als das bürgerliche, mißfallen, wenn es ein getreuer Ausdruck der Natur wäre, und die hohen Personen, die es vorstellt, itzt nach einer Hofetikette handelten, itzt im Stile des Ceremoniels redeten. In einem Lustspiele hingegen von der Art, wie ‚Amphitruo', oder der ‚Ehrgeizige' des Destouches, werden sie nur in ihrer eigentlichen Gestalt nicht nur erscheinen dürfen, sondern auch müssen; wenn uns der Dichter Genüge tun will. Der Gebrauch der Kunst, das Anstößige zu verstecken, hängt demnach nicht so wohl von der Verschiedenheit der aufgeführten Personen ab, als von der Art, mit der sie aufgeführt werden." Die ganze Auseinandersetzung soll beweisen, daß die bürgerliche Tragödie nicht bloß aus Nachsicht in der Poesie geduldet werde, daß sie vielmehr aus wohlerworbenen Rechten ihre Stelle in der Poesie fordern dürfe und nicht nötig habe, sich nach Möglichkeit anderen Gattungen der Tragik zu nähern, die nur den einen Vorzug vor ihr voraus hätten, daß sie älter seien.

[2] Wolfgang Martini weist sehr glücklich (in Ilbergs Jahrbüchern 45, 341 ff.) nach, daß Lessing mit Plautus, den er ungemein schätzte, übereintreffe in der Vorliebe für eine umfängliche Episode im vierten Aufzug. Riccaut, Orsina und der Patriarch sind die entscheidenden Belege für diesen Brauch Lessings. Auch von dieser Seite bestätigt sich also, wie sehr „Emilia Galotti" strenge Führung der Linien im Sinn der Antike wahrt.

[3] Die Vorwürfe, die Du Bos gegen die Holländer erhebt, treffen auch deren Nachfolger Andreas Gryphius. Sein „Carolus Stuardus“ wurde 1649 unter dem unmittelbaren Eindruck der Ermordung des Königs niedergeschrieben und 1657 veröffentlicht. Es bedurfte eines ganzen Jahrhunderts, ehe Lessing im „Henzi“ Gleiches wagte. Was vor der Aufnahme des französischen Klassizismus in Deutschland möglich war, erschien zur Zeit, als man sich von Corneille abzuwenden begann, wie etwas völlig Neues. — Gryphius' „Cardenio und Celinde“ wird gern zum bürgerlichen Drama gemacht. Zu den Vorstufen zählt es sicher, dem bürgerlichen Drama im engeren Sinn des Wortes gehört es so wenig an wie „Arden of Feversham“. Die Form des Stücks ist durchaus heroisch. Auch durch Arnim, Immermann und Dülberg gewann der Stoff nicht die Formeigenheiten bürgerlicher Tragik.

[4] Wie gesellschaftskritisch „Emilia“ gedacht ist, fällt noch stärker in die Augen, sobald der bewußte Gegensatz zu der Staatsaktion erwogen wird, die in der Geschichte von Virginia und Appius Claudius enthalten ist. Das Politische scheidet ganz aus, und es bleibt nur der Gegensatz der Gesellschaftsschichten. — In einer späteren Zeit, die den Standesgegensatz minder stark verspürte als die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, mußte sich notwendig auch noch der menschliche Anteil an den einzelnen Personen des Stückes verschieben. Vielfach ist heute zu hören, daß der Prinz die Hauptperson des Stückes sei und daß ihm unser größter innerer Anteil gebühre. Das beweist, wie sehr uns das Mitgefühl abhanden gekommen ist, das im 18. Jahrhundert ganz selbstverständlich den Galotti gehörte. Waren sie doch die Unterdrückten. Heute ist für uns „Emilia“ ein geschichtliches Drama, und ebenso wie in den geschichtlichen Dramen Shakespeares, etwa in „Richard III.“, wenden wir alles Interesse der Verbrechernatur zu, die das Stück trägt. Läppisch wäre es, nur im Mitleid aufzugehen, das die Opfer Richards erwecken. Und so mag es manchem läppisch dünken, das gesellschaftlich betonte Mitgefühl, das für Lessing und für seine Zeit den Galotti zukam und sie zu den eigentlichen tragischen Figuren erhob, in die Berechnung der tragischen Wirkung einzustellen.

[5] Wie eng das Gegenwartsdrama mit psychologischen Absichten zusammenhängt, hebt auch Wilhelm von Scholz hervor. Darum verlangt er als Gegner einer ausgesprochen psychologischen Tragödie für Dramen großen Stils die ideale Ferne: „Ein Drama großen Stils spielt mit Vorteil in entlegener oder phantastischer Zeit. Der Zuschauer wird nicht fortwährend an sich und seine kleinliche Alltagsumgebung erinnert. Er erlebt alles nicht psychologisch, kleinlich, sondern größer, ferner, vom Zufälligen entkleideter, künstlerischer. Diese Entpsychologisierung des Dramas ist in jeder psychologisch geschulten, psychologisch denkenden Zeit besonders notwendig“ (Gedanken zum Drama, München und Leipzig 1905, S. 23). — Hier sei noch ein Wort gesagt über den Einwand, den Scholz gegen den

„Erbförster" (ebd. S. 26) erhebt: „Wenn die konfliktbedingende Situation an eine intellektuelle Minderwertigkeit des Helden geknüpft ist, sie als notwendig voraussetzt, wie im ‚Erbförster', so entsteht keine Tragödie. Denn es besteht dann keine absolute tragische Auswegslosigkeit. Ein wenig mehr Intellekt würde sofort den Ausweg finden. Der Intellekt des Zuschauers findet diesen Ausweg und schützt den Zuschauer vor tragischen Gefühlen. Das Ganze bleibt ein trauriger Einzelfall, keine typische menschliche Tragödie." Die intellektuelle Minderwertigkeit des Erbförsters kommt der Absicht Hebbels entgegen, die schreckliche Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit zur Darstellung gelangen zu lassen. Nimmt Ludwigs psychologische Begründungsweise da vielleicht doch ein Mittel des Umstandsdramas zu Hilfe? Ludwig geriete so in ähnliche Lage wie die naturalistische Tragik, die mit psychologischer Begründung die überindividuellen Voraussetzungen des Milieus und der Vererbung verband.

LESSINGS BEGRIFF DES TRAGISCHEN

1908

I

DIE Dramaturgie ist von einer viel tieferen Originalität „als der Laokoon." Je energischer wir in die Geschichte der Ästhetik des 18. Jahrhunderts eindringen, desto mehr bestätigt sich die Behauptung Diltheys.[1] Lessings „Laokoon" baut fast durchweg auf Anschauungen auf, die von den Kunstrichtern seiner Zeit ihm geboten wurden. Sein Eigentum ist der überraschende Reichtum des Materials; es stützt aber nur Behauptungen, die von andern aus weit bescheidenerer Kenntnis von Kunst und Dichtung abgeleitet worden waren. Sein Eigentum ist ferner die Methode der Darlegung, der von Lessing nach langem Suchen und Erwägen gefundene Weg, seine Ansicht von den Grenzen der bildenden Kunst und der Poesie erst induktiv und dann deduktiv zu erhärten. Sein Eigentum ist damit vor allem die Form, um deretwillen man den „Laokoon" mit Recht immer wieder als Kunstwerk gefaßt hat. Endlich darf als echt lessingisch die Neigung des „Laokoon" gelten, im Gegensatz zu einer Zeit, die alle menschliche Leidenschaft ins Zahme, Artige und Anmutige hinüberspielen wollte, der Poesie das Recht lebendiger Bewegung der Leidenschaft zu wahren.

Aus derselben Neigung erwächst die Originalität der „Hamburgischen Dramaturgie". Diesen Zusammenhang hat gleichfalls Dilthey angedeutet. Nicht aber wies er auf die Wurzel hin, aus der für Lessing die Möglichkeit und mit ihr sein Beruf erwuchs, den Begriff der tragischen Wirkung neu und in einer auch heute noch sehr beherzigenswerten Form zu ergründen.

Die „Hamburgische Dramaturgie" findet in neuerer Zeit wenig Zustimmung. Nicht nur übereifrige Neuerer, auch Gelehrte schätzen ihren Gegenwartswert sehr gering ein. Ihre Deutung des Tragischen wird vollends zu einer zwar geist-

reichen, aber gesuchten und gewundenen Interpretation gestempelt, die sich mit dem Wesen aller künstlerischen Wirkung in Widerspruch setze. Vielleicht indes lassen sich doch auch bedeutsame Züge in ihr aufzeigen, die auf den unverlierbaren und unentbehrlichen Grundstock aller Tragik hinweisen.

Lessings dramaturgische Ansichten dürften sich nach längerem unsicherem Tasten mit einem Sprunge zu ihrer Höhe erhoben haben. Vor der „Miß Sara Sampson" ist von einer starken und mächtig eingreifenden Umgestaltung des französischen tragischen Glaubensbekenntnisses bei Lessing keine Rede. Sechs Jahre früher spottete Lessing noch über das „tadelnde Geschmeiß, das kaum mit Müh und Not die drei Einheiten weiß". Doch schon ein Jahr nach der „Miß Sara Sampson" trat 1756 die Vorrede zur Übersetzung von Thomsons Trauerspielen auf einen Standpunkt, von dem aus der Blick auf alle kommenden Errungenschaften des Dramaturgen Lessing sich eröffnete. Drei Jahre später, im 17. Literaturbrief, ist auch Lessings Urteil über Shakespeare fast endgültig bestimmt; die „Hamburgische Dramaturgie" konnte nur näher ausführen, nichts wesentlich Neues hinzutun: „Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet, und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem Ödipus des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben als Othello, als König Lear, als Hamlet etc. Hat Corneille ein einziges Trauerspiel, das Sie nur halb so gerühret hätte als die Zayre des Voltaire? Und die Zayre des Voltaire, wie weit ist sie unter dem Mohren von Venedig, dessen schwache Kopie sie ist, und von welchem der ganze Charakter des Orosmans entlehnet worden?" Bis auf den abschätzigen Vergleich der französischen Nachahmung mit dem englischen Urbild kehrt die ganze Gedankenreihe in der „Dramaturgie" wieder, ebenso wie die Behauptung, der sie zum Beweise dient: daß, nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, Shakespeare ein weit größerer tragischer Dichter sei als Corneille.

Stärkere Rührung also der Beweis, daß Shakespeare über Corneille stehe und den Mustern der Alten näher komme. Man erinnert sich, mit welchem Spott Schiller und die Romantik Theaterdichter übergossen, die mit allen Mitteln auf die Tränendrüsen zu wirken suchten und denen der „nasse Jammer" Maßstab ihrer Wirkung war. Sicherlich hat Lessing durch den Wortlaut seiner Äußerungen über tragische Rührung dem Rührdrama des ausgehenden 18. Jahrhunderts vorgearbeitet. Aber sollte er wirklich nichts Höheres beabsichtigt, sollte er nicht hinter seinen Worten eine echtere und künstlerischere Erfassung des Tragischen versteckt haben?

Wie gelangt Lessing überhaupt zu der Annahme, daß Rührung notwendig mit Tragik sich verbinde, daß die tragische Wirkung in Rührung gipfele? Selbstverständlich denkt er an Aristoteles und an die Bedeutung, die dessen Poetik dem Mitleid zuerkennt. Sonst könnte der siebzehnte Literaturbrief nicht behaupten, daß Shakespeare der Antike näher komme als Corneille. Aristoteles jedoch spricht von Mitleid und Furcht, in ihrer Erregung erkennt er die Eigenheit der tragischen Dichtung. Bedingt nach Lessings Anschauung etwa auch die Furcht Tränen der Rührung? Die Vorrede zu Thomson kennt lediglich „Tränen des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit". Die Vermutung kann wohl jetzt schon gewagt werden, daß Lessing aus eigenem und unabhängig von Aristoteles im Mitleid und in der vom Mitleid wachgerufenen Rührung allein die wesentliche Wirkung der Tragik gefunden zu haben glaubte, während er die Furcht für ein Nebending hielt.

Es handelt sich mithin um die Frage, welchen Sinn Lessing mit dem Wort Mitleid verknüpft.

Bisher sind hier nur die wenigen Äußerungen angeführt worden, die Lessing vor der „Hamburgischen Dramaturgie" in seinen Aufsätzen getan, also sofort veröffentlicht hat. Um sie zu verstehen, vor allem um zu begreifen, warum und auf Grund welcher Voraussetzungen von 1756 ab in Lessings Schriften urplötzlich feste und nie wieder verschobene An-

sichten von Tragik und tragischer Wirkung sich einstellen, muß ein Blick in Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai getan werden. Vom 31. August 1756 bis zum 14. Mai 1757 erstreckte sich der Gedankenaustausch, in dem er die Grundlagen seiner späteren dramaturgischen Überzeugungen eroberte; und mehr als das.[2]

Freilich scheint auf den ersten Blick der Meinungsaustausch im Sande zu verlaufen. Vor allem behält Lessing nicht das letzte Wort. Vielmehr bildet den Schluß eine von Moses Mendelssohn aufgesetzte „Kapitulation", die säuberlich scheidet, was in den vorhergehenden Briefen von den Freunden gemeinsam anerkannt worden und was noch streitig geblieben war; ferner eine Anzahl Anmerkungen, die Nicolai zu Lessings Brief vom 2. April 1757 hinzusetzte, dem letzten Schreiben, in dem Lessing an dem Streite sich beteiligte. Noch am 29. März hatte Lessing die Freunde gebeten, ihm alle seine Briefe zurückzustellen, die sich auf die Auseinandersetzung bezogen; er empfing sie gleichzeitig mit den Briefen Mendelssohns und Nicolais vom 14. Mai, hat sie indessen niemals zu weiterer Verteidigung seiner Behauptungen verwertet und Abschließendes nur nach Jahren in der „Hamburgischen Dramaturgie" vorgebracht.

Den Anlaß des ganzen Briefwechsels bildete Nicolais „Abhandlung vom Trauerspiele". Sie eröffnete 1757 die von Nicolai neugegründete Zeitschrift „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste" und sollte den Bewerbern um einen Preis, den gleichzeitig Nicolai für das beste Trauerspiel ausgesetzt hatte, belehrende und warnende Fingerzeige geben. Nicht die Abhandlung selbst, sondern ein längerer Auszug, den Nicolai schon am 31. August 1756 an Lessing absandte, ist der Ausgangspunkt des Gedankenaustausches geworden, in dem Lessing kühn vorwärtsdrängt, Mendelssohn auf geistreiche Verteidigung sich beschränkt und Nicolai eine bescheidene Nebenrolle spielt. Die Gedankenentwicklung, die sich da vollzieht, hat etwas Sprunghaftes und steuert nicht folgerichtig auf ein sicheres Ziel los. Ein Dialog über ein Kunstproblem,

ein Dialog von vollkommener Echtheit, entbehrt der Gedankentausch die künstlerisch und gedanklich ordnende Hand eines Platon. Der Augenblick leiht Einfälle, die sich bei näherem Zusehen nicht bewähren, der Augenblick läßt jedoch auch den Wert einzelner Gedanken unterschätzen. „Sie haben recht," schreibt Lessing einmal (18. Dezember 1756) an Mendelssohn; „ich habe in meinem Briefe an Sie ziemlich in den Tag hinein geschwatzt. Heben Sie ihn nur immer auf; aber nicht zu Ihrer, sondern zu meiner Demütigung." Soll das nicht Ironie sein, so würdigte Lessing selber die Ergebnisse seines Schreibens vom 28. November nicht, wie sie verdienten.

Schon am 26. Dezember 1755 hatte Mendelssohn einen Ton angeschlagen, der in unseren Briefen oft wieder ertönen sollte. Er fragte Lessing, ob Großmut Tränen auspressen könne, wenn sich kein Mitleiden in das Spiel mische. „Die Stelle ‚Soyons amis, Cinna' usw. rühret uns ungemein, weil uns die Großmut des Augustus so unerwartet überrascht. Haben Sie aber bemerkt, daß diese Worte den Zuschauern Tränen gekostet haben?" Mendelssohn will eine Stelle der „Gefangenen" des Plautus nicht zur Beantwortung seiner Frage verwertet wissen. „Die Großmut dieser Leute preßt mir Tränen aus", ruft da einer aus; Mendelssohn aber meint, eben an dieser Plautinischen Stelle bedinge Mitleiden und nicht Großmut die Tränen. Lessing erwiderte am 21. Januar 1756 mit einem recht spitzfindigen Nachweise, daß Corneilles „Soyons amis" „nicht so gar ohne allen Anlaß zum Mitleiden scheinet"; wichtiger als die Erwägung, wieweit man um Cinnas oder um Augustus' willen Mitleid empfinden könnte, ist Lessings Bekenntnis, er glaube nicht, daß Großmut Tränen auspressen könne, wenn sich kein Mitleiden in das Spiel mische. Denn schon in diesem Bekenntnis bereitet sich eine der wesentlichsten Behauptungen des kommenden Briefwechsels und der „Hamburgischen Dramaturgie" vor.

Gleich der erste Brief an Nicolai vom 13. November 1756 spinnt den Faden weiter. In nuce enthält er einige Hauptthesen der „Hamburgischen Dramaturgie":

Die Tragödie soll Leidenschaften erregen.

Die Leidenschaft, die das Trauerspiel erregt, ist Mitleiden und nicht Schrecken oder Bewunderung.

Bestimmung der Tragödie ist, unsere Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, zu erweitern.

„Der Dichter muß keinen von allem Guten entblößten Bösewicht aufführen."

„Der Held . . . muß nicht, gleich einem Gotte, seine Tugenden ruhig und ungekränkt übersehen." Die Personen, „die mich am meisten für sich einnehmen", sollen „während der Dauer des Stücks die unglücklichsten sein".

„Der bewunderte Held ist der Vorwurf der Epopöe; der bedauerte des Trauerspiels."

Die Bedeutung dieser Sätze abzuschätzen, muß ein Blick auf den Hintergrund fallen, von dem sie sich abheben. Denn natürlich gilt es nicht nur, Nicolais Privatmeinungen zu befehden, sondern durchaus bestreitet Lessing die Autorität, als deren Anwalt und Schüler Nicolai aufgetreten war: Corneille.

Nicolai glaubte ebenso wie Corneille eine Lanze mit Aristoteles zu brechen, wenn er behauptete, die Tragödie solle nicht bessern. Am 31. August schrieb er ganz im Sinne Corneilles an Lessing: „Hauptsächlich habe ich den Satz zu widerlegen gesucht, den man dem Aristoteles so oft nachgesprochen hat: es sei der Zweck des Trauerspiels, die Leidenschaften zu reinigen."

Corneilles zweiter „Discours sur le poëme dramatique" übersetzt die bekannten Worte des 6. Kapitels der Poetik des Stagiriten: „que par la pitié et la crainte elle purge de semblables passions". Katharsis ist für Corneille „purgation", und er denkt sich den Vorgang in folgender Weise: Mitleid mit dem Unglück anderer läßt uns Ähnliches für uns befürchten; solche Furcht leitet weiter zu dem Wunsche, gleiches Unglück zu meiden; dieser Wunsch wiederum legt uns nahe, die Leidenschaft, die vor unseren Augen Menschen ins Unheil stürzt, in uns zu reinigen, zu dämpfen, zu berichtigen, ja zu entwurzeln (purger, modérer, rectifier, déraciner). Um nämlich die Folgen zu meiden, müsse die Ursache beseitigt sein.

Überzeugt, daß die „purgation des passions“ nur auf dem von ihm angegebenen Wege sich vollziehen könne, bezweifelte Corneille dennoch, daß die Tragödie jemals zu solchem Ende führe. Er nutzte seinen eigenen „Cid“ zum Beweise: das Mitleid, das von dem Stücke erregt werde, müßte die Furcht wachrufen, daß wir in ähnliches Unglück verfallen könnten, und folglich den Überschuß von Liebe in uns beseitigen, der das traurige Los Roderichs und Chimenens bedingt. Damit wäre – nach Corneille – den Wünschen des Aristoteles Genüge geleistet. Allein Corneille glaubte nicht, daß es tatsächlich zu solchen Wirkungen komme. „Mais je ne sais“, fügte er hinzu, „si elle [la pitié] nous la donne [la crainte] ni si elle le purge [le trop d'amour]; j'ai bien peur que le raisonnement d'Aristote sur ce point ne soit qu'une belle idée, qui n'ait jamais son effet dans la vérité. Je m'en rapporte à ceux qui en ont vu les représentations; ils peuvent en demander compte au secret de leur cœur.“

Kein echter Dichter, vor allem kein Kenner von Bühne und Theaterpublikum wird anders über das Problem urteilen, vorausgesetzt, daß es so gestellt wird, wie Corneille es tut. Eine Reinigung der auf der Bühne dargestellten Leidenschaften vollzieht sich nicht in der Seele des Zuschauers. Fast wörtlich stimmt mit Corneilles Urteil überein, was Goethe in dem Aufsatze „Nachlese zu Aristoteles' Poetik“ [3] vorbringt: „Der Zuschauer . . . wird“, sagt er, „um nichts gebessert nach Hause gehen; er würde vielmehr, wenn er asketisch aufmerksam genug wäre, sich über sich selbst verwundern, daß er ebenso leichtsinnig als hartnäckig, ebenso heftig als schwach, ebenso liebevoll als lieblos sich wieder in seiner Wohnung findet, wie er hinausgegangen.“ Hat mithin Aristoteles unrecht? Solange seine Wendung, in der Tragödie vollziehe sich eine Katharsis der Pathemata, als eine Reinigung der dargestellten Leidenschaften gefaßt wird, treffen ihn die Einwände Corneilles und Goethes.

Doch schon die Deutung, Aristoteles lasse durch die Tragödie Mitleid und Furcht wachrufen und ebendiese Affekte auch der Reinigung teilhaft werden, entzieht mindestens den An-

griffen Corneilles den Boden. Vor Nicolais „Abhandlung“ ist diese Deutung, die auch in der „Hamburgischen Dramaturgie“ (Stück 77) sich durchsetzte, mehrfach vertreten worden. Nicolai aber bleibt nicht nur bei Corneilles Übersetzung und bei seinen Einwänden stehen. Er kommt noch weiter von dem echten Aristoteles ab, indem er mit dem deutschen Übersetzer Michael Conrad Curtius (1753) nicht von Mitleid und Furcht, sondern von Schrecken und Mitleid spricht. Der französische Übersetzer Dacier (1692) hatte ebenso wie Corneille „crainte“ und „terreur“ nebeneinander unterschiedslos gebraucht. Curtius, der nur von Schrecken spricht, trieb Nicolai in dieselbe Einseitigkeit, der er selbst verfallen war.

Corneille war noch in weiteren Punkten über den von ihm mißverstandenen Aristoteles hinausgegangen. Am wenigsten war ihm möglich gewesen, seine eigenen Bräuche mit der Vorschrift des 15. Kapitels der „Poetik“ in Einklang zu bringen, daß die „ethe“ der Bühnenpersonen „chresta“ sein, daß gute Menschen auf der Bühne erscheinen sollten. Corneille glaubte sich berechtigt, „chresta ethe“ zu übertragen mit den Worten „caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle“. Zweierlei ergab sich aus dieser Willkür: erstlich das Recht, Scheusale und Bösewichter ebenso auf die Bühne zu bringen wie Stoiker und Märtyrernaturen, zweitens die Möglichkeit, den Aristotelischen Affekten Mitleid und Furcht noch einen dritten anzureihen und ihn zum Ergebnis tragischer Wirkung zu erheben: die Bewunderung, „l'admiration“. Nicolai übernimmt getreulich diese Neuerung.

Nicolai hat jedoch nicht alle Gedanken Corneilles sich zu eigen gemacht. Corneille, der für die „purgation des passions“ nur Zweifel übrig hatte, erklärte: „La poésie dramatique a pour but le seul plaisir des spectateurs.“ Nicolai war anderer Ansicht: nicht das Vergnügen der Zuschauer allein bezwecke die Tragödie, sondern die Erregung der Leidenschaften. Er gründete diese Erweiterung der Ansicht Corneilles auf ein geistvolles Wort des Abbé Du Bos[1], das der Theorie des Tragischen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts ein sicherer Leitstern ge-

worden ist: „Es ist jedermann bekannt, daß unser Geist die Untätigkeit hasset und die Beschäftigung liebet; ein gehöriger Gebrauch unserer Kräfte ist jederzeit mit einer angenehmen Empfindung verknüpfet.“ So lautet Du Bos' Beobachtung in Nicolais Umschreibung. Lessing nahm diese Ansicht Nicolais zunächst vollinhaltlich an; das beweist die erste der oben angegebenen sechs Behauptungen des Briefes vom 13. November 1756. Kein Grundsatz, betonte er, könne, wenn man sich ihn recht geläufig gemacht habe, bessere Trauerspiele hervorbringen.

Allein Lessing sah sich durch Nicolais Polemik gegen Aristoteles in eine Zwangslage versetzt. Nicolai erblickte ebenso wie Corneille in Aristoteles einen Anwalt sittlicher Wirkungen des Trauerspiels; ebendeshalb bekämpften ihn beide. Augenscheinlich aber scheute sich Lessing schon 1756, von Aristoteles in Sachen der Theorie des Tragischen abzugehen. Um eine sittliche Wirkung im vermeintlichen Sinne des Aristoteles zu retten, schränkte Lessing, vorläufig durch reichlich gezwungene Deutung, die tragischen Leidenschaften auf das Mitleiden ein. Der Tragödie ersteht dann die Aufgabe, „unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, zu erweitern“. „Sie soll uns nicht bloß lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns so weit fühlbar machen, daß uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten rühren und für sich einnehmen muß.“ Lessing schließt weiter: „Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes tut, tut auch dieses oder – es tut jenes, um dieses tun zu können.“

Lessings Worte rufen in uns das Lebensgefühl jener Tage wach. Englisch-schottische Philosophie suchte nach einem Bollwerk gegen die Ansprüche des Egoismus und begrüßte freudig jeden Zug der Menschenseele, der auf altruistische Neigungen deutete. Kollektivistische Gesellschaftslehren lagen damals in der Luft, erste Versuche, die Gesellschaft auf einen Boden zu stellen, auf dem die Interessen des einzelnen zu einem

einheitlichen Interessengefühl der Gesamtheit harmonisch sich verbänden. Englisch-schottische Philosophen sprachen von der Liebe, die die Gesellschaft zusammenhalte, so wie die Schwerkraft das Universum vor dem Zerfall bewahre. Für Lessing wurde die Tragödie zum Mittel, solche „gesellschaftliche Tugenden" zu fördern.

Doch noch scheint das alles fern von ergründender Betrachtung der Kunst zu beharren. Um jeden Preis soll die sittliche Wirkung der Tragödie gerettet werden, um jeden Preis der mißverstandene Aristoteles zu seinem Rechte kommen. Noch fehlt es an einem Versuche, aus dem künstlerischen Wesen der Tragödie, aus ihrer eigentümlichen Form die Notwendigkeit abzuleiten, daß gerade die Tragödie Mitleid wachrufen müsse. Nur in der Schlußwendung, die der erste Brief Lessings dem Thema gibt, kündigt sich etwas an, das wie eine künstlerische Norm klingt, abgeleitet aus der Betrachtung der Tragödie und ihrer Wirkung: „Können Sie", fragt Lessing, „sich einer einzigen Stelle erinnern, wo der Held des Homers, des Virgils, des Tasso, des Klopstocks, Mitleiden erweckt? oder eines einzigen alten Trauerspiels, wo der Held mehr bewundert als bedauert wird?" Und weil Lessing auf diese Fragen nur ein Nein übrig hat, so behauptet er: „Der bewunderte Held ist der Vorwurf der Epopöe; der bedauerte des Trauerspiels." —

Klingt dieser Versuch, die Grenze zweier Dichtungsarten zu finden, nicht echt lessingisch? Dennoch hatte schon 1753 der deutsche Übersetzer von Le Bossus „Traité du poëme épique" gleiches behauptet.[5] Aber gleichgültig ist hier, ob Lessing ganz Neues zu sagen hat oder nicht. Vielmehr darf festgestellt werden, daß endlich für ihn die Frage nach der sittlichen Wirkung der Tragödie in den Hintergrund tritt. Der Künstler regt sich in Lessing und will wissen, welche Gefühle das Epos, welche die Tragödie wachruft. Er läßt die Dichtung auf sich wirken und beobachtet die Stimmung, die von ihr in seinem Innern erweckt wird.

Gegen Lessing beginnt nun als Fürsprech Nicolais und Corneilles Mendelssohn Sturm zu laufen. Mendelssohn war

besser vorbereitet als Nicolai, psychologische Begriffe zu zergliedern, und darum geschickter, mit Lessing sich im Kampfe zu messen. Dafür fehlte ihm genauere Kenntnis der tragischen Literatur: Corneille, Racine, Voltaire waren ihm beiläufig bekannt, Shakespeare fast gar nicht, nur wenig die Tragik der Griechen. Die Theorie der Tragödie lag ihm fern. Einmal gesteht er ein: „Ich verstehe, wie Sie wissen, kein Griechisch. Ich muß also glauben, was Curtius sagt.“ Natürlich lieh die mangelhafte Vorbildung Mendelssohns dem Wortkampf einen schwankenden Charakter.

Manches geht im Laufe der Erörterung verloren, um nur spät oder gar nicht wieder aufgenommen zu werden. Neben die sechs Thesen von Lessings Brief an Nicolai tritt zuletzt nicht viel Neues. Mendelssohns bestes Verdienst ist, daß er Lessing zu genauerer Begründung seiner Behauptungen zwingt. Nicht der Briefwechsel als Ganzes fördert uns, sondern die Bemerkungen, die nebenbei abfallen, geben dem Gefecht seinen Wert. Darum sei im folgenden lediglich zusammengefaßt, was Lessing tatsächlich fordert.

Gegen Mendelssohn und seine Verteidigung der Bewunderung gewendet, beleuchtet Lessing die untragische Wirkung des Stoizismus. Am 28. November stellt er in Cato, in Essex, in allen Beispielen einer unerschütterten Festigkeit, einer unerbittlichen Standhaftigkeit, eines nicht zu erschreckenden Muts, einer heroischen Verachtung der Gefahr und des Todes, kurz in allen unempfindlichen Helden „schöne Ungeheuer“ fest; ihre Unempfindlichkeit schwäche unser Mitleid. Die Alten – „was können wir nach der Natur für bessere Lehrer wählen?“ fragt Lessing ganz im Sinne Winckelmanns – hätten dagegen, um das Mitleid gewisser zu wecken, einen Ödipus und eine Alceste von allem Heroismus entkleidet.

Mendelssohn glaubt ebenfalls Winckelmann zur Abwehr benutzen zu können: „Ich gehe mit Ihnen in die Schule der alten Dichter, allein wenn wir sie verlassen, so kommen Sie mit mir in die Schule der alten Bildhauer. Ich habe ihre Kunststücke nicht gesehen, aber Winckelmann (in seiner vortreff-

lichen Abhandlung von der Nachahmung der Werke der Griechen), dem ich einen feinen Geschmack zutraue, sagt: ihre Bildhauer hätten ihre Götter und Helden niemals von einer ausgelassenen Leidenschaft dahinreißen lassen. Man fände bei ihnen allezeit die Natur in Ruhe (wie er es nennt) und die Leidenschaften von einer gewissen Gemütsruhe begleitet, dadurch die schmerzliche Empfindung des Mitleidens gleichsam mit einem Firnisse von Bewunderung und Ehrfurcht überzogen wird." Mendelssohn bezieht sich hier auf Winckelmanns Vergleichung von Vergils Laokoon und der Laokoongruppe und erklärt mit Winckelmann: der griechische Bildhauer übertreffe den Dichter um desto mehr, je mehr das bloße mitleidige Gefühl einem mit Bewunderung und Ehrfurcht untermengten Mitleiden nachzusetzen sei. So führte streng winckelmannisch Mendelssohn Anfang Dezember aus, was er schon am 23. November angedeutet hatte, als er den alten Bildhauern nachrühmte, sie hätten die Leidenschaften fast durchgehends von einem gewissen stoischen Heroismus begleiten lassen. Lessing hatte gegen Mendelssohns Gründe nicht sofort Schlagendes beizubringen, nur einen Hinweis auf das 15. Kapitel der „Poetik" des Aristoteles, nach dem auch dem alten Dichter „die Regel von der Verschönerung der Leidenschaften nicht unbekannt gewesen sei". Wohl aber liegt hier ein Anstoß vor, der im „Laokoon" zu voller Wirkung kommen sollte.

Im „Laokoon" gab Lessing auf Mendelssohns Einwand die Antwort, die ihm 1756 nicht einfiel. Eben weil zwischen Bildhauerei und Tragödie Gegensatz waltet, durfte der Grieche dort die Leidenschaften dämpfen, hier sie ausströmen lassen. Der Heroismus, den Mendelssohn mit Winckelmann in der Laokoongruppe fand, beruht auf einer Dämpfung des Affekts, wie ihn die bildende Kunst fordert. Die Dichtung ist nicht wie die bildende Kunst der Gefahr ausgesetzt, die Züge des Leidenden zu einer Fratze zu versteinern, sie schafft nur Transitorisches; darum bedarf sie gleicher Herabstimmung der Affekte nicht. Sophokles' „Philoktet" dient im „Laokoon" zum Be-

weis, wie weit ein tragischer Dichter in unbeschränkter Wiedergabe bemitleidenswürdiger Schwäche gehen darf.

Lessing war zu dieser Antwort 1756 noch nicht reif, weil er trotz allem noch immer über der sittlichen Wirkung der Tragödie den glücklich schon erfaßten Gegensatz der Kunstformen wieder aus dem Auge verlor. Dennoch ahnte er schon damals die Bedeutung der eigentümlichen Wirkung jeder der Dichtungsarten. Denn am 18. Dezember 1756 führte er aus dem vierzehnten Kapitel der „Poetik" des Aristoteles an, das Trauerspiel dürfe nicht jede Art des Vergnügens ohne Unterschied gewähren, sondern nur das Vergnügen, das ihm eigentümlich zukomme, die „oikeia hedone". Mendelssohn ist auch diesmal eifrig bemüht, Lessings bessere Erkenntnis zu beirren. Im Januar 1757 nennt sein und Nicolais Brief den Einwand Lessings ein „Vorurteil, das ich Sie selbst so oft habe bestreiten hören". Er bekennt sich als unbedingter Gegner der „Grenzen": „In Ansehung der Werke der Natur hat man in dem letzten Jahrhundert ausgemacht, daß sie von ihrer Meisterin in keine besondern und getrennten Klassen eingeteilt sind. Warum wollen wir die Kunst nicht auch hierin eine Nachahmerin der Natur werden lassen?"

Abermals hat Lessing eine schlagende Antwort nicht sofort gefunden; abermals ist er später zu ihr gelangt. Wie der Hinweis auf Winckelmanns Schrift und auf dessen Vergleichung der Laokoongruppe mit der „Äneis" im „Laokoon", so hat Mendelssohns Wort über das „Vorurteil" der Grenzen in der „Dramaturgie" seine Erledigung gefunden.

Wir rühren endlich an das entscheidende Ergebnis des Briefwechsels. Sein Grundfehler und mit diesem eine Ursache seiner scheinbaren Erfolglosigkeit ist die von Nicolai veranlaßte Bemühung Lessings, die sittliche Wirkung der Tragödie zu retten. Lessing legte alles Gewicht auf das Mitleid, weil es ihm solche Wirkung zu verbürgen schien. Ein reifer gewordener Lessing durfte das Problem nur noch vom Gesichtspunkte der eigentümlichen Wirkung der einzelnen Kunstgattung nehmen. Er mußte zeigen, daß die Form der Tragödie Mitleid wachzurufen

verlange, daß in der Form der Tragödie etwas eingeschlossen sei, das Mitleid zu erregen fordere. In den Jahren 1756 und 1757 ist Lessings Fähigkeit, die Grenzen der Künste aus der „Natur" der einzelnen Kunst abzuleiten, noch unentwickelt; zu den ersten Regungen dieser Fähigkeit gehört – neben dem Satze vom bedauerten Helden der Tragödie und dem bewunderten Helden des Epos – der Verweis auf das vierzehnte Kapitel der „Poetik" des Aristoteles und auf die Betonung der „oikeia hedone". Sobald Lessing zur vollen Beherrschung seiner Scheidekunst gelangt war, mußte er sich gedrungen fühlen, die tragische Form und die Mitleiderregung in einen strengen kausalen Zusammenhang zu bringen.

1759 zuerst, in den „Abhandlungen über die Fabel", übte Lessing meisterlich seine Scheidekunst. Im „Laokoon" verfeinerte sie sich noch. Unsere Frage fand ihre Lösung im siebenundsiebzigsten Stück der „Dramaturgie", allerdings unter so seltsamen Umständen, daß, wer das Wesentliche und Unwesentliche nicht auseinanderhält, in einem der echtesten Kunstbekenntnisse Lessings lediglich eine Schrulle erblicken kann.

Der Text der aristotelischen „Poetik", der Lessing vorlag, enthält ein „sondern", das sich inzwischen als irrtümlich ergeben hat. „Die Tragödie" – so durfte und mußte Lessing seine Vorlage übertragen – „ist die Nachahmung einer Handlung, . . . die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht" die „katharsis" der „pathemata" bewirke. Dieses „sondern", das aus neueren Texten der „Poetik" längst verschwunden ist, wurde für Lessing zum Anlaß, die Verknüpfung der tragischen Form und der Mitleidwirkung zu einer Notwendigkeit zu stempeln.

„Scheint", so fragte er, „hier . . . Aristoteles nicht einen Sprung zu machen? Scheint hier nicht offenbar der eigentliche Gegensatz der Erzählung, welches die dramatische Form ist, zu fehlen?" Und er antwortete: „Aristoteles bemerkte, daß das Mitleid notwendig ein vorhandenes Übel erfordere; daß wir längst vergangene oder fern in der Zukunft bevorstehende

Übel entweder gar nicht oder doch bei weitem nicht so stark bemitleiden können als ein anwesendes; daß es folglich notwendig sei, die Handlung, durch welche wir Mitleid erregen wollen, nicht als vergangen, das ist nicht in der erzählenden Form, sondern als gegenwärtig, das ist in der dramatischen Form, nachzuahmen. Und nur dieses, daß unser Mitleid durch die Erzählung wenig oder gar nicht, sondern fast einzig und allein durch die gegenwärtige Anschauung erregt wird, nur dieses berechtigte ihn, in der Erklärung anstatt der Form der Sache die Sache gleich selbst zu setzen, weil diese Sache nur dieser einzigen Form fähig ist."

Eine ganz neue Anschauung scheint in dieser Schlußfolge sich zu offenbaren. Bühnendarstellung und Erzählung treten in Gegensatz; der Bühnendarstellung wird zugebilligt, daß sie Mitleid wachrufen müsse, der Erzählung glückt dies wenig oder gar nicht, sie benötigt es auch nicht. Nicht geht Lessing diesmal auf seine alte Annahme aus, daß aus Gründen stärkerer sittlicher Wirkung die Tragödie Mitleid wachrufen müsse. Auch aus den Gefühlserlebnissen, die ihm beim Lesen des Epos oder beim Anhören der Tragödie geworden waren, leitet er jetzt nicht den Gegensatz des bewunderten epischen und des bemitleideten tragischen Helden ab. Vielmehr schließt er aus der Form der Tragödie, aus der mimischen Bühnendarstellung, auf die Möglichkeit und Notwendigkeit starker Mitleidwirkung.

2

Ich glaube Lessing keine ihm fremde Absicht unterzuschieben, wenn ich schon jetzt auf das Wort „Mitleid" verzichte und seine Anschauung umschreibe: die mimische Darstellung erleichtert dem Zuschauer, sich in die Gestalten der Tragödie hineinzuversetzen, sich in sie hineinzudenken und hineinzufühlen. Sie stehen lebendig auf der Bühne, sie handeln vor unserem Auge, sie sprechen zu unserem Ohr. Darum gelangt der Zuschauer rasch zum Miterleben der Bühnenvorgänge. Keine andere Dichtungsart hat gleich wirksame Mittel, die

Einfühlung zu erzielen, jede andere ist stärker auf die Phantasie ihres Publikums angewiesen. Darum muß an dieser Stelle das Wesen der Tragödie liegen, muß es ihre Aufgabe sein, alles auf das Miterleben abzustellen und mit allen ihren Werkzeugen dahin zu streben, daß der Zuschauer sich in die Bühnengestalten hineinlebe. Die Tragödie verzichtet auf ihr bestes Besitztum, wenn sie nicht von Anfang an auf die Möglichkeit des Miterlebens ausgeht. Da keine andere Dichtungsart uns gleich machtvoll zwingt, mit den Menschen, die sie schafft, zu fühlen und zu leiden, so soll die Tragödie auch dem Mitfühlen und Mitleiden des Zuschauers entgegenkommen.

Wenige Stunden nur sind dem Dramatiker gegönnt, sein Werk dem Publikum nahezubringen. Während der Erzähler unter viel dehnbareren Bedingungen zur Wirkung sich durchringen kann, heißt es für den Tragiker, das Herz seiner Hörer im Sturm gewinnen. Ein Bühnenstück, das nach einer halben Stunde uns noch wie etwas Fremdes gegenübersteht, hat seinen Erfolg verfehlt. Zu einer Erzählung können wir immer wieder zurückkehren; freilich auch zu einem Buchdrama; aber wer aus der Natur einer Dichtungsgattung ihr Wesen erschließen will, der muß sich an die reinste Form, nicht an ein Mischprodukt halten. Die Tragödie hat von der Bühne zu wirken, und ihre Normen müssen vom Standpunkt der Bühnenwirkung gesucht werden.

Dies scheint mir der tiefste Sinn von Lessings Mitleidstheorie zu sein. Ich spüre ihn am stärksten, er ist mit Händen zu greifen in der Deutung des „sondern", das irrtümlich Lessing für aristotelisches Gut hielt. Aber seine Auffassung der tragischen Wirkung, seine Überzeugung, Mitleid sei aus Gründen tragischer Form das notwendigste Ingrediens tragischer Kunst, ist darum nicht unaristotelisch. Denn er selbst verweist im siebenundsiebzigsten Stücke der „Hamburgischen Dramaturgie" auf eine Stelle der „Rhetorik" des Aristoteles, die nahelegt, daß der Stagirit eine ähnliche Auffassung gehabt hat: „Weil nur die in der Nähe erscheinenden Leiden Mitleid erregen, solche aber, die man etwa nach tausend Jahren erwartet, oder deren

man sich tausend Jahre nachher erinnert, entweder gar kein oder nur wenig Mitleid finden, so ist es nötig, daß die Darstellenden durch ihre Gebärden, ihre Stimme, ihre Kleidung und überhaupt durch ihr Spiel das Mitleid unmittelbar erregen.“ Auch Aristoteles läßt hier ahnen, daß er die Tragödie für die dichterische Form hält, durch die der genießende Mensch am innigsten und stärksten mit den Gestalten der Poesie eins wird; und deshalb verlangt er auch, daß solchem Ziele mit allen Mitteln zugestrebt werde.

Mitleidskunst im höchsten Sinne ist die Tragik nach Lessing. Wir haben nur nötig, den moralischen Beigeschmack des Wortes Mitleid zu tilgen, um Lessing ganz zu verstehen. Ich wage das Wort Mitleid durch eindeutigere Wendungen wiederzugeben: sich in andere Menschen hineinversetzen, sich in ihr Wesen und ihr Schicksal hineinfühlen.

In der „Dramaturgie“ gelangt Lessings eigentliche Meinung zu voller Deutlichkeit; im Briefwechsel bleibt sie verhüllt, weil Lessing noch von der sittlichen Wirkung der Tragödie ausgeht, weil er das Einswerden von Zuschauer und Bühnenhelden noch meist im Sinne einer sittlichen Besserung nimmt. Nur der Kampf gegen die Lehre von der tragischen Bewunderung und die starke Betonung des Mitleids weisen darauf hin, daß ihm von Anfang an das später erreichte Ziel vorschwebt.

Wohl könnte eine Stelle in Lessings Brief an Nicolai vom 13. November 1756 gegen meine Annahme ausgenutzt werden, daß schon im Briefwechsel Lessing Mitleiden in prägnantem Sinne fasse, als Fähigkeit, sich in die Bühnenfiguren zu versetzen. Er schreibt: „Das meiste wird darauf ankommen: was das Trauerspiel für Leidenschaften erregt. In seinen Personen kann es alle mögliche Leidenschaften wirken lassen, die sich zu der Würde des Stoffes schicken. Aber werden auch zugleich alle diese Leidenschaften in dem Zuschauer rege? Wird er freudig? wird er verliebt? wird er zornig? wird er rachsüchtig? Ich frage nicht, ob ihn der Poet so weit bringt, daß er diese Leidenschaften in der spielenden Person billiget, sondern ob er

ihn so weit bringt, daß er diese Leidenschaften selbst fühlt, und nicht bloß fühlt, ein andrer fühle sie.“ Auf den ersten Blick dünkt es, Lessing bestreite ausdrücklich, daß der Zuschauer sich in die Stimmungen der Bühnengestalten hineinfühle. Doch nur auf den ersten Blick: der Zuschauer fühlt nicht dasselbe – so meint es Lessing; er fühlt es nur mit. Das Bewußtsein bleibt bestehen, daß ein anderer leide. Der Zuschauer leidet nicht selber, er fühlt nur mit dem Helden. Und das nannte Lessing Mitleiden.

Selbstverständlich geht ein solches Mitleiden weit über die Grenzen des üblichen Mitleidsbegriffes hinaus. Lessing betont das ausdrücklich am Schluß des vierundsiebzigsten Stücks der „Dramaturgie“. Hier heißt es: „Mit der Elektra, die über die Urne ihres Bruders weint, empfinden wir ein mitleidiges Trauern; denn sie hält das Unglück für geschehen und bejammert ihren gehabten Verlust ... Wenn aber Ödip sich entsetzt, indem das große Geheimnis sich plötzlich entwickelt; wenn Monime erschrickt, als sie den eifersüchtigen Mithridates sich entfärben sieht; wenn die tugendhafte Desdemona sich fürchtet, da sie ihren sonst zärtlichen Othello so drohend mit ihr reden hört: was empfinden wir da? Immer noch Mitleiden! Aber mitleidiges Entsetzen, mitleidige Furcht, mitleidiges Schrekken.“ Die Beobachtungen werden ausdrücklich durch die Annahme gestützt, daß wir durchaus bereit sind, uns an die Stelle der Leidenden zu versetzen, alle Arten von Leiden mit ihnen zu teilen, „welches man sehr nachdrücklich Mitleiden nennt“.

Diese Erwägungen des vierundsiebzigsten Stücks der „Hamburgischen Dramaturgie“, die bis ins letzte Lessings Vorstellung von der Entstehung des tragischen Gefühls enthüllen, stammen allerdings nicht von ihm, sondern von Mendelssohn. Lessing machte sie sich ganz zu eigen; er hat in ihnen aber auch nur sein eigenstes Besitztum wieder an sich genommen. In der „Kapitulation“ Mendelssohns erscheinen ähnliche Erwägungen zum ersten Male (§ 4a); wohl rechnet Mendelssohn sie noch zu den „streitigen“ Punkten der Diskussion,

nimmt sie auch als sein geistiges Eigentum in Anspruch, sie tragen jedoch deutlich den Stempel Lessings. Denn Mendelssohn gibt in ihnen etwas von seiner Ansicht preis, daß die Tragödie Bewunderung erregen solle, und schließt sich der Grundanschauung Lessings an, die in dessen Briefen zwar unklar und unausgesprochen, aber erkennbar erscheint. Von hier aus ging Mendelssohn weiter und trug die Darlegungen, die das vierundsiebzigste Stück der „Dramaturgie" zitiert, in seiner Studie „Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen" (1761) vor. Nun konnte Lessing sich völlig auf Mendelssohns Standpunkt stellen.

3

Lessing legt auf das tragische Mitleid ein so starkes Gewicht, daß für die Furcht kein Raum übrigzubleiben scheint, im Briefwechsel wie in der „Dramaturgie".

Das aristotelische Wort „phobos" mit Furcht und nicht mit Schrecken zu übersetzen, schlug Lessing schon zur Zeit des Briefwechsels vor. Ganz am Ende der brieflichen Auseinandersetzung, am 2. April 1757, wies er Nicolai die Notwendigkeit solcher Übertragung nach. Die „Dramaturgie" verwertete trotzdem lange das Wort „Schrecken", um nur spät – eben im vierundsiebzigsten Stück – „Furcht" dafür einzuführen. Ob Lessing wohl seine zehn Jahre zurückliegende Entdeckung vergessen und nur nachträglich sich wieder ihrer erinnert hat? Wer wagte das zu entscheiden!

Schon im Briefe an Nicolai verwertete Lessing die „Rhetorik" des Aristoteles zur Deutung des Begriffes Furcht: all das erwecke in uns Furcht, was, wenn wir es an anderen sehen, Mitleid erwecke, und all das erwecke Mitleiden, was, wenn es uns selbst bevorstehe, Furcht erwecken müsse. Damals sprach Lessing noch von dem „falschen Begriff von dem Mitleiden", den Aristoteles sich gemacht habe.

Das fünfundsiebzigste Stück der „Dramaturgie" weist gleichfalls auf die „Rhetorik" hin, nimmt aber die aristotelische Begriffsbestimmung der Furcht vollinhaltlich an ebenso wie die

des Mitleidens. Nichts, heißt es jetzt aristotelisch, erregt unser Mitleid, als was zugleich unsere Furcht erwecken kann. Die Furcht wird zu einer notwendigen Vorbedingung des Mitleids oder, besser gesagt, der Möglichkeit, sich in die Seele der Bühnengestalten zu versetzen. Nur wenn der Tragiker Menschen auf das Theater stellt, die vollkommen so denken und handeln, wie wir in ihren Umständen dächten und handelten, wenn er Menschen von gleichem Schrot und Korn zeichnet, können wir uns in sie hineinfühlen. Wir müssen annehmen können, daß unter gleichen Umständen gleiches für uns zu befürchten wäre. Ohne diese Furcht ist an ein Mitleid im Sinne Lessings nicht zu denken.

In dieser Form begründet die „Dramaturgie" die alte Behauptung des „Briefwechsels", daß der Held der Tragödie nicht Bewunderung wachrufen solle. Jetzt heißt es nicht wie damals: wo wir bewundern, ahmen wir nicht nach. Jetzt ist der sittliche Standpunkt verlassen; die Bewunderung offenbart sich als Hindernis der eigentlichen Voraussetzung tragischer Wirkung, der Möglichkeit, mit dem Helden zu fühlen, mit ihm zu fürchten und zu hoffen, zu lieben und zu hassen.

Die Lehre von der tragischen Bewunderung ist von Corneille auf seine Stoiker zugeschnitten worden. Nicolai und Mendelssohn leisteten ihm in Abhandlung und Briefwechsel treue Heeresfolge. Im Januar 1757 hatte Mendelssohn noch an Lessing geschrieben: „Gestehen Sie mir . . ., daß sich die Kunst alsdann in ihrem vollen Glanze zeigt, wenn sie sich wagt, . . . eine große Seele in ihrem hellsten Lichte vorzustellen, wenn sie einen Helden abbildet, der sich unter der Last der Drangsale mutig aufrichtet, sein Haupt bis in die Wolken erhebt und die Donner unerschrocken um seine Füße brüllen hört." Lessings tragischer Held trägt andere Züge. Wohl aber erinnern Schillers Worte von dem großen, gigantischen Schicksal, das den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt, unverkennbar an Mendelssohn. Wirklich mußte eine Tragik, die der Mitleiddramatik Lessings durch deren übertreibende Nachfolge, durch das Rührdrama der Schröder und Iffland, sich ent-

fremdet fühlte, der Bewunderung wieder näherkommen. Schiller suchte mindestens zwischen Mitleid und Bewunderung zu vermitteln. Im Gegensatz zu Corneille verlangte er mit Lessing einen leidenden Helden; um jedoch nicht bloß Rührung zu erzielen, ließ er den Leidenden durch seinen Widerstand gegen das Schicksal, durch seine sittliche Selbstbehauptung nicht allein unseres Mitleids, sondern zugleich der Bewunderung teilhaft werden. Schillers Lebensgefühl zeigt eine starke Verwandtschaft mit dem der Franzosen; trotz scharfen Urteilen, die er über Corneille gefällt hat, steht er im Innersten ihm nicht verständnislos gegenüber. Beide lieben die heroische Gebärde, beide zeigen gern, wie eine große Seele im Untergang sich bewährt, beide wollen nicht bloß den erliegenden Menschen mitleidwürdig machen, beiden ist es wichtig, ihn in Schönheit sterben zu lassen.

Nicht nur möglich, geradezu wahrscheinlich ist, daß Schiller von den Briefen Mendelssohns eine Anregung erfahren hat. Als er von geschichtlicher Arbeit sich wieder der Erwägung tragischer Fragen zuwandte, war eben der Briefwechsel vom Jahre 1756 und 1757, soweit er von Lessing und Mendelssohn bestritten worden war, in dem Buche „Gelehrter Briefwechsel zwischen Johann Jakob Reiske, Moses Mendelssohn und Gotthold Ephraim Lessing“ (1789) veröffentlicht worden. 1790 las Schiller sein Kolleg über die Tragödie, 1791 und 1792 erschienen die beiden Aufsätze „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ und „Über tragische Kunst“. Damals war der Briefwechsel Lessings und Mendelssohns überhaupt die letzte bedeutsame Neuigkeit auf dramaturgischem Gebiete; und Schiller sollte ihn ungenutzt gelassen haben? Wirklich sind Anklänge an Lessings und an Mendelssohns Thesen in den beiden Aufsätzen Schillers nachzuweisen.

Merkwürdigerweise findet der Streit Lessings und Mendelssohns über das Problem der tragischen Bewunderung ein ganz gleichgerichtetes Vorspiel in dem „Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmackes“, den etwa zwanzig Jahre früher Bodmer mit Pietro de' Conti de Calepio ausgetauscht und den

Bodmer 1736 veröffentlicht hatte. Der Italiener tritt ebenso wie in seinem „Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia" (1732) gegen Corneille und gegen die Bewunderung auf; auch er nimmt für Aristoteles Partei. Bodmer stellt sich auf die entgegengesetzte Seite. Steht Calepio in dieser Frage auf derselben Stelle wie Lessing, ist Bodmer einig mit Mendelssohn, so wiederholt sich die gleiche Verteilung der Parteien in der Erwägung des Illusionsproblems: Bodmer sucht die Ursache der tragischen Lust in der Täuschung und in dem Bewußtsein, getäuscht worden zu sein. Horaz hatte in diesem Sinne die „falsi terrores" und das „inaniter angere" zu einem Kernpunkt der tragischen Wirkung erhoben. Calepio verficht wie Lessing die aristotelische Erregung der Leidenschaft und berührt sich gleich diesem mit Du Bos. Mendelssohn kehrt zu Bodmers Anschauungen zurück.

Ob ein äußerer Zusammenhang zwischen den beiden, zwanzig Jahre auseinanderliegenden Briefwechseln besteht, muß offene Frage bleiben. Die inneren Zusammenhänge sind überraschend groß.[6] Sonderbar scheint allerdings, daß Lessing und Mendelssohn den „Briefwechsel" Bodmers und des Italieners in der Hand gehabt haben sollen und trotzdem nicht zu einem festeren und geraderen Gedankengange gelangt sind.

Mendelssohn sucht – wie Bodmer – alle tragische Lust aus der Beobachtung abzuleiten, daß im Drama Urbild und Abbild einander völlig gleichen und daß Urbild und Abbild doch nicht eins und dasselbe sind. Julius Cäsar ist auf der Bühne Cäsar und ist es doch auch wieder nicht; ist vielmehr nur ein Schauspieler. Auf diesem Widerstreit ruht für Mendelssohn (ebenso wie für Bodmer) die tragische Lust. Mendelssohn bleibt also völlig innerhalb einer rein verstandesmäßigen Wirkung stehen, die der Tragödie mit anderen mimetischen Kunstgattungen gemein ist. Illusionstheorie stellt sich da gegen Einfühlungstheorie. Lessing wendete indes am 18. Dezember 1756 ein, die ganze Lehre von der Illusion gehe den dramatischen Dichter nichts an. Doch mußte er sich bewußt werden, daß er mit allen seinen Aufstellungen und mit seiner Erwä-

gung der tragischen Leidenschaften und des Mitleids die Frage der tragischen Lust noch nicht beantwortet habe. Um auch diesem Gebot in seinem Sinne nachzukommen, schrieb er am 2. Februar 1757 an Mendelssohn: „Darin sind wir doch wohl einig, . . . daß alle Leidenschaften entweder heftige Begierden oder heftige Verabscheuungen sind? Auch darin: daß wir uns bei jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung eines größern Grads unsrer Realität bewußt sind, und daß dieses Bewußtsein nicht anders als angenehm sein kann? Folglich sind alle Leidenschaften, auch die allerunangenehmsten, als Leidenschaften angenehm. Ihnen darf ich es aber nicht erst sagen: daß die Lust, die mit der stärkern Bestimmung unsrer Kraft verbunden ist, von der Unlust, die wir über die Gegenstände haben, worauf die Bestimmung unsrer Kraft geht, so unendlich kann überwogen werden, daß wir uns ihrer gar nicht mehr bewußt sind."

Lessing, der nicht in der Vergleichung von Urbild und Abbild den Reiz der Tragik suchte, sondern das Wesen tragischer Wirkung in das Mitfühlen des dargestellten Leids setzte, mußte mit seinen Mitteln die Frage beantworten, warum ein an sich schmerzliches Gefühl, das teilnahmvolle Miterleben fremden Unglücks, zur Erregung einer Lust führen könne. Er arbeitete mit Begriffen, die Du Bos' Ansicht von unserem Drang nach Erregung und von unserer Abneigung gegen Untätigkeit philosophischer formulieren. Ganz wie Lessing lehrte später J. G. Sulzers „Allgemeine Theorie der schönen Künste" (1771 bis 1774) unter dem Stichwort „Leidenschaften": „Der erste Grundtrieb unsers ganzen Wesens ist die Begierde, Kräfte zu besitzen und sie zu brauchen. Dieser Trieb findet bei jeder leidenschaftlichen Bewegung seine Nahrung . . . Deswegen haben alle Leidenschaften, insofern die Seele sich tätig dabei erzeiget, wie unangenehm sie sonst sein mögen, etwas das uns gefällt." So erklärte die Psychologie der Aufklärung das Wesen des Affekts. Die „Leidenschaft" läßt uns eines höheren Grades unserer Realität, das heißt unserer Vollkommenheit, bewußt werden: wir lernen unsere Kräfte kennen, wir fühlen unser Ich gesteigert.

Augenscheinlich hätte von dieser Errungenschaft aus das Ergebnis der „Dramaturgie“ noch eine wesentliche Verstärkung erfahren können. Die „Dramaturgie“ begnügt sich, das „Mitleiden“, die Möglichkeit, das Leid des Bühnenhelden mitzuerleben, zur Voraussetzung und Bedingung tragischer Wirkung zu machen. Daß in dieser Möglichkeit zugleich der Anlaß zu tragischer Lust liege, sagt nur der Brief vom 2. Februar 1757. Indem wir uns in fremdes Leid hineinversetzen, indem wir mit anderen leiden, fühlen wir uns seelisch reicher.

So gesehen, berührt Lessings tragische Theorie sich nahe mit der Kritik der aristotelischen Katharsis, die Alfred von Berger im Anschlusse an Theodor Gomperz' Übersetzung der „Poetik“ des Aristoteles (Leipzig 1897) vorgetragen hat: „Das Mitleid ist die Gemütsbewegung, durch welche die Seele mit den mannigfaltigsten Leidenschaften, die Schmerzen bringen, in Fühlung tritt. Mit dem Ehrgeiz, mit der Muttersorge, mit dem verletzten Rechts- und Ehrgefühl.“ Dabei ist für Berger „die kathartische Wirkung nur eine Nebenerscheinung der Gesamtwirkung“. „Steigerung und Erweiterung des Bewußtseins ist an sich Seligkeit“, sagt er ganz lessingisch. Er geht indes weiter und erhebt sogar einen Vorwurf gegen Aristoteles: „Der Gedanke, daß in einer leidenschaftlichen Erhöhung des Bewußtseins an und für sich eine Seligkeit liegen könne, welche es völlig überflüssig macht, erst noch nach einem Zwecke zu suchen, der die Herbeiführung dieses erhöhten Zustandes rechtfertigen soll, ist bei Aristoteles nirgends zu finden.“

Berger konnte mit Jakob Bernays' Deutung arbeiten und „katharsis“ als Entladung auffassen. Lessing kannte nur die Übersetzung: Reinigung. Um ihr gerecht zu werden, ersinnt die „Dramaturgie“ im 78. Stück die seltsame Lehre von der gegenseitigen Reinigung des Mitleids und der Furcht, von der Umwandlung beider „Leidenschaften“ in „tugendhafte Fertigkeiten“. Sie war schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts von Daniel Heinsius ganz ähnlich aufgestellt worden; in Lessings Munde klingt sie vielen wie ein Zugeständnis an ein Zeitalter, das gegen das Theater mit Vorliebe den Vorwurf der Entsitt-

lichung erhob. Sicherlich beruht dieses Zugeständnis auch auf Lessings Wortschatz. Da er den Ausdruck Einfühlung nicht kannte, da er von Aristoteles das Wort Mitleid übernahm, lag ihm nahe, den sittlichen Sinn dieses Wortes zur Geltung zu bringen. Seine Ansicht von tragischem Miterleben mußte indes nicht unbedingt zu sittlichen Wirkungen der Tragödie hinführen.

An anderer Stelle zeigt sich dies unverkennbar. Lessing scheidet im 76. Stück der „Dramaturgie", abermals in engem Anschluß an Aristoteles, tragisches Mitleid und „Philanthropie". Auch diese Scheidung dient zu näherer Bestimmung des Begriffes, den Lessing mit Mitleid verbindet. Philanthropie ist nach Lessing das reinmenschliche Gefühl, das auch der leidende Bösewicht in uns erweckt. Lessing verweist auf Theodor Goulstons Übertragung (1623): „quod humanitatis sensu tangat". Er will Philanthropie nicht in den Kreis der tragischen Gefühle einbeziehen; denn er vermißt bei ihr ja die Möglichkeit der Gleichsetzung von Zuschauer und Bühnenfigur. Philanthropische Regungen entbehren nach seiner Deutung der „Furcht für uns selbst". Gerade diese Erwägung Lessings beweist, wie wenig er an sittliche Wirkung denkt, wenn er von Mitleid spricht. Denn wohl ist zur Einfühlung nötig, daß wir für uns gleiches befürchten wie für die Gestalt, die auf der Bühne steht. Bloßes Mitleid aber können wir, sollen wir auch mit dem Bösewicht haben. Nicht Mitleid und Philanthropie, sondern Einfühlung und Philanthropie sind Gegensätze.

Ganz ausgeschlossen ist bei meiner Deutung von Lessings „Mitleid" eine sittliche Wirkung nicht. Wer wollte künstlerische Wirkung rein aufs Formale beschränken, wer wollte leugnen, daß aus dem Kunstwerk nicht noch ein Strahl erhellend und erleuchtend in unsere Seele fällt? Eben weil die Tragödie uns in das Innenleben anderer Menschen versetzt, so weitet sie unsere Seele aus, hebt sie uns auf einen menschlich höheren, überschauenden Standpunkt, bereichert sie unser inneres Leben und erlöst uns von engherziger Beschränkung

auf unser eigenes Ich. Solche seelische Bereicherung hat auch Lessing der Tragödie zuerkannt.

Das Wesentliche aber liegt nicht in diesem Zuge. Wesentlich für Lessings tragische Theorie ist vielmehr, daß er in der Tragödie ein Kunstwerk der Einfühlung erblickte, während Mendelssohn sie zu einem Zeugnis bewußter Selbsttäuschung machte. Ansichten standen sich da gegenüber, die auch heute in vollem Gegensatze wieder zum Leben erwacht sind. Lessings Standpunkte nähert sich Theodor Lipps, Mendelssohns Anschauung ist mit der Konrad Langes verwandt. Wie Lipps meint Lessing, in der Tragödie würde der Zuschauer mit dem Bühnenhelden eins und bleibe sich trotzdem bewußt, daß er nicht der Bühnenheld selber sei. Wie Lange sucht Mendelssohn den Reiz der Tragödie in der Tatsache, daß die Bühnenvorgänge ein Abbild der Wirklichkeit und doch nicht Wirklichkeit sind. Nur dehnen Lipps und Lange auf alle Kunst aus, was Lessing und Mendelssohn der Tragödie vorbehalten. Ganz gewiß aber bleibt die Tragödie die künstlerische Form, in der ebenso Einfühlung wie bewußte Selbsttäuschung am stärksten ausgeübt, am eindringlichsten erprobt werden kann.

4

NACHWORT (1921)

Die Wissenschaft ist seit längerer Zeit überzeugt, daß Lessing das Wort „Philanthropie“ nicht richtig übersetzt. Es bedeute vielmehr Gerechtigkeitsgefühl, Liebe zur Menschheit, also etwa das, was wir alle heute unter Philanthropie verstehen.

Aristoteles erklärt im 13. Kapitel der „Poetik“: Untragisch sei ebenso, schlechte Menschen aus Unglück zu Glück, wie aus Glück in Unglück kommen zu lassen. Im ersten Fall kann er weder philanthropische Wirkung noch Mitleid noch Furcht zugeben. Im zweiten Fall komme es wohl zu philanthropischer Wirkung, nicht indes zu Mitleid und Furcht.

Lessing deutete anders und unrichtig: Schlechte Menschen, die zu Glück gelangen, erregen nicht einmal bloßes Mitgefühl,

das immerhin dem Schlechten dann noch zufalle, wenn er unglücklich wird. Miterleben und Mitfühlen aber sei da wie dort ausgeschlossen.

Auch Oswald Spengler lehnt in seinem „Untergang des Abendlandes" (11. bis 14. Auflage 1, 481) die Deutung Lessings ab. Er nutzt den Begriff „philanthropisch" des Aristoteles, seine eigene Auffassung des antiken Dramas und von dessen Gegensatz zum abendländischen zu stützen. Er behauptet, die griechische Tragödie wollte auf den Zuschauer philanthropisch wirken, die abendländische verzichte auf solchen Erfolg.

Dabei gestattet der Wortlaut des Aristoteles sowohl philanthropische Wirkung zu einem Gegensatz tragischer Wirkung zu machen als auch sie zu einer Nebenerscheinung tragischer Wirkung zu erheben. Lessing hielt sich an den Gegensatz und hörte aus den Worten des Aristoteles nur heraus, daß philanthropische Wirkung nicht heranreiche an Mitleid und Furcht. Spengler nimmt an, daß Aristoteles zwar in Mitleid und Furcht die eigentlich tragischen Gefühle erblicke, daneben indes auch Philanthropie in den Bereich der Ergebnisse einer Tragödie einbeziehe.

Doch nach Spengler steht nur antike Tragik auf diesem Standpunkt. Die abendländische Tragödie hingegen gehe nicht einmal auf Mitleid und auf Furcht aus, fasse überhaupt nicht tragischen Vorgang als etwas Grauenhaftes und lege daher nicht nahe, gleiche Lebenslagen nach Kräften zu meiden, in ihren Trägern überdies nur etwas Bedauernswertes zu erblicken. Nicht Mitleid, sondern einen seltsamen Neid, nicht Furcht, sondern eine rätselhafte Lust an Qualen, einen verzehrenden Wunsch nach einem ganz andern Mit-Leiden rufe die abendländische, die faustische Tragödie wach (S. 439).

Sagt da Spengler der abendländischen Tragödie nicht genau das nach, was für Alfred von Berger, aber – wie ich nachzuweisen suchte – auch für Lessing die eigentliche tragische Wirkung darstellt? Mit-Leiden, nicht Mitleid, Miterleben also, Sicheinsfühlen mit der Bühnengestalt ist für Lessing und Berger das sogenannte tragische Mitleid.

Spengler kommt zu diesem Ergebnis, obwohl er das Wort „Philanthropie“ anders faßt als Lessing. Er kommt dazu, weil er es anders faßt, weil er nur der antiken Tragödie und nicht der abendländischen philanthropische Wirkung zugesteht. Lessing hingegen verrät, wie er es meint und was für ihn tragisches Mitleiden bedeutet, am unzweideutigsten dort, wo er Philanthropie falsch verdeutscht, wo er sie einem Mitleid gleichsetzt, das an Mit-Leiden, also an Miterleben nicht heranreicht. Abermals enthüllt ein philologisches Versehen Lessings seine innerste Meinung. Der scharfsinnige Philologe Lessing hätte sich nicht beirren lassen, wenn ihm nicht seine Auffassung vom tragischen Mit-Leiden Herzenssache gewesen wäre. Und dank ihr auch seine Deutung der „Philanthropie“ des Aristoteles.

Ist Spenglers Behauptung richtig, daß nur abendländische und nicht alle Tragik auf solches Mit-Leiden mit der Bühnengestalt es abgesehen habe, dann hätte Lessing, ohne es zu ahnen, nur ein Zeugnis abgelegt für abendländisches tragisches Gefühl, nicht aber tragische Wirkung überhaupt, und am wenigsten die tragischen Absichten der Antike bestimmt.

Allein wenn nach Spengler die antiken Tragiker an solches Mit-Leiden noch nicht dachten, wer bürgt dafür, daß im Abendland schon vor Lessing (oder mindestens vor Du Bos) dieses Mit-Leiden selbstverständlicher Besitz der Tragik war? Wie auch sonst scheint Spengler in diesem Fall dem ganzen Abendland etwas zuzuschreiben, was erst im Lauf des 18. Jahrhunderts sich durchsetzte. Die Frage stellt sich, ob solches tragisches Mit-Leiden nicht vielmehr Zeichen kommenden Verfalls ist. Darf man den klassischen Franzosen, darf man selbst Shakespeare eine Tragik schon zumuten, die nur auf Mit-Leiden ausgeht? Lessing lehnt ausdrücklich die französische Tragik Corneilles ab, weil sie nicht Miterleben, also Mit-Leiden sucht, sondern auf Bewunderung zielt. Legt das nicht nahe, daß der tragédie classique das Gefühl noch fremd war, das von Spengler aller abendländischen Tragik zugebilligt wird?

Indem Lessing die Wirkung der Tragödie im bloßen Miterleben erkennt, nähert er sich schon einem Standpunkt, der

im Reich der Kunst nur ästhetische Auswirkungen zuläßt, und setzt an, in eine Welt der Kunst hinüberzuschreiten, die nur um der Kunst willen besteht. Alfred von Berger ist bereits in dieser Welt zu Hause. Daher sein Angriff auf Aristoteles, der sich nicht begnüge, in leidenschaftlicher Erhöhung des Bewußtseins eine hinreichend starke Wirkung der Tragödie zu erkennen.

Der englische, spanische, französische Klassizismus dachte sicherlich nicht wie Berger, also auch nicht wie Lessing. Für Shakespeare, Calderon und Corneille, aber auch schon für die Renaissance und für deren Poetiker ist Tragödie ein auserlesenes Mittel, den Weltmann zu erziehen und ihn zum Beherrscher seiner Mitmenschen zu machen. Das suchte ich darzutun in meinem Aufsatz über Julius Cäsar Scaliger und Giordano Bruno (oben S. 65 ff.). Schon dort legte ich – lange ehe Spenglers Buch mir in die Hände kam – nahe, daß solche Einstellung der Tragödie eine scharfumschriebene gesellschaftliche Kultur bedinge, während das deutsche 18. Jahrhundert sich zwar menschlich höhere, aber bei weitem nicht gleich greifbare Ziele steckte. So kündigt sich im deutschen Klassizismus die Erschütterung alter fester und einheitlicher Kultur an, verrät er, daß er – im Sinn Nietzsches und Spenglers – schon einer Verfallzeit entgegengeht. Wie er dennoch solche Verfallsneigungen überwunden und noch einmal etwas Geschlossenes und Festes erreicht hat, möchte mein Aufsatz über die zwei Möglichkeiten deutscher Form (oben S. 114 ff.) dartun. Der deutsche Klassizismus hat aus Bestandteilen, die schon einer Verfallswelt entstammten, noch einmal mit kräftiger Hand eine Schöpfung der Kultur geformt.

Allein weil er Bestandteile einer nahenden Verfallswelt in sich umbildend aufnimmt, konnte nach ihm in unmittelbarer Weiterentwicklung die nachfolgende Verfallswelt der Kunst und der Kunstlehre erstehen. Aus seiner Neigung, der Kunst alle unkünstlerischen Zwecke zu nehmen, erstand die Formel „L'art pour l'art". Ebenso gestaltete sich Lessings Ansicht vom Miterleben des Dramas zu der schärfer zugespitzten Wen-

dung Alfred von Bergers, neben der Steigerung und Erweiterung des Bewußtseins sei jedes andere Ergebnis einer Tragödie nur gleichgültige Nebenwirkung. Berger erweist sich durch diese Wendung als Mensch einer Verfallszeit. Lessing hingegen hätte sich niemals wie Berger ausdrücklich gegen das gekehrt, was ihm für des Aristoteles Ansicht von der kathartischen Wirkung der Tragödie galt. Er deutet wohl des Aristoteles Mitleid um zu einem Miterleben und Mit-Leiden. Aber er hält noch fest an sittlichen Ergebnissen, die sich mit solchem Miterleben verknüpfen. Stärker, als ich es vor mehr als zehn Jahren oben tat, möchte ich heute dies betonen.

ANMERKUNGEN

[1] Das Erlebnis und die Dichtung, 3. Aufl. S. 55.

[2] In sauberer Ausgabe mit lehrreicher Einleitung, guten Anmerkungen und ausführlichem Register hat Robert Petsch den Briefwechsel in Dürrs „Philosophischer Bibliothek" Bd. 121 (Leipzig 1910) erscheinen lassen.

[3] 1827, Jubiläumsausgabe 38, 84f.

[4] Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, 1719 1, Sektion 2.

[5] Vgl. Petsch a. a. O. S. XXI Anm. 2.

[6] Vgl. Anzeiger der Zeitschrift für deutsches Altertum 17, 63ff. und Petsch S. XXIXff.

DIE SPRACHE DER KUNST

1914

1. WACKENRODER

In den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders", ungefähr in der Mitte des schmalen Bändchens, steht ein Abschnitt, der durch seinen Inhalt und durch seine Prägung sich als Arbeit Wackenroders bewährt.[1] Auch wenn kein äußeres Zeugnis ihn dem traumhaft sinnenden, ahnungsvoll andeutenden Freunde Tiecks zuwiese, müßte er ihm, dürfte er nicht Tieck zugesprochen werden. Schon die Überschrift kündet, daß Wunderbares und Geheimnisvolles berührt werden soll. Nicht aber denkt Wackenroder, wenn er „Von zwei wunderbaren Sprachen, und deren geheimnisvoller Kraft" zu reden ansetzt, daran, das Wunder zu deuten und das Geheimnis zu entschleiern. Was ihm aufgegangen ist, erzählt er mit leiser, mit weihevoller Stimme. Die Lösung des Rätsels gibt er nicht.

Die beiden Sprachen haben mit der Sprache der Worte nichts gemein. Zwar preist der kunstliebende Klosterbruder die ewige Wohltat des Schöpfers, die dem Menschen in der Sprache der Worte zuteil geworden ist. Aber er weiß auch zu sagen, was der Sprache der Worte vorenthalten bleibt: „Das Unsichtbare, das über uns schwebt, ziehen Worte nicht in unser Gemüt herab."

Nur die Natur und die Kunst lassen die himmlischen Dinge in ganzer Macht fassen und begreifen. „Sie kommen durch ganz andere Wege zu unserm Inneren, als durch die Hilfe der Worte; sie bewegen auf einmal, auf eine wunderbare Weise, unser ganzes Wesen, und drängen sich in jede Nerve und jeden Blutstropfen, der uns angehört." Die Sprache der Natur redet nur Gott, die Sprache der Kunst reden nur wenige Auserwählte, die er zu seinen Lieblingen gesalbt hat.

In lyrischen Tönen schildert Wackenroder, wie die Natur ihm zum gründlichsten und deutlichsten Erklärungsbuch über Gottes Wesen und Eigenschaften geworden sei, nachdem er

aus den uralten heiligen Büchern der Religion den Gott der Menschen kennengelernt hatte. „Das Säuseln in den Wipfeln des Waldes, und das Rollen des Donners, haben mir geheimnisvolle Dinge von ihm erzählet, die ich in Worten nicht aufsetzen kann. Ein schönes Tal, von abenteuerlichen Felsengestalten umschlossen, oder ein glatter Fluß, worin gebeugte Bäume sich spiegeln, oder eine heitere grüne Wiese von dem blauen Himmel beschienen, – ach diese Dinge haben in meinem inneren Gemüte mehr wunderbare Regungen zuwege gebracht, haben meinen Geist von der Allmacht und Allgüte Gottes inniger erfüllt, und meine ganze Seele weit mehr gereinigt und erhoben, als es je die Sprache der Worte vermag.“ Er schilt die Sprache der Worte ein allzu irdisches und grobes Werkzeug.

Nicht wüßten wir, was ein Baum, eine Wiese, ein Felsen sei, nicht könnten wir in unserer Sprache mit ihnen reden. Dennoch führten sie uns, auf unbekannten Wegen, Gefühle oder Gesinnungen, oder wie man es nennen möge, zu, die wir nie durch abgemessene Worte erlangen.

Und nun feiert Wackenroder in Sätzen, die längst eine wichtige Stelle unter den Zeugnissen seiner Sinnesart erlangt haben, die dunkeln Gefühle. Wie verhüllte Engel sieht er diese echten Zeugen der Wahrheit herniedersteigen. Nur lächeln kann er über die Weltweisen, die sie aus ihrer Brust verstoßen, wenn die Geheimnisse des Himmels aufzudecken sind.

Anders als die Natur spricht die Kunst, anders, aber doch auch mit wunderbarer Kraft. „Sie redet durch Bilder der Menschen, und bedienet sich also einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir, dem Äußeren nach, kennen und verstehen. Aber sie schmelzt das Geistige und Unsinnliche, auf eine so rührende und bewunderungswürdige Weise, in die sichtbaren Gestalten hinein, daß wiederum unser ganzes Wesen, und alles, was an uns ist, von Grund auf bewegt und erschüttert wird.“

Von den Höhen künstlerischen Gefühls, in denen der kunstliebende Klosterbruder schwebt oder zu schweben scheint, wendet er sich alsbald zu einer Betrachtung des Kunstwerks,

die auf sittliche Zwecke ausgeht. Spricht Wackenroder zu uns oder die Einfalt des Mönchs, wenn zum Beweis für die bewegende und erschütternde Macht der Kunst die tugendseligen Gesinnungen dienen müssen, die den Gemälden aus der Leidensgeschichte Christi oder von der heiligen Jungfrau oder aus der Geschichte der Heiligen entstammen?

Wieder steigen wir empor, wenn von der Anwendung zu allgemeiner Erwägung zurückgekehrt wird: Nur das Gehirn, also nur den halben Menschen, setzen die Lehren der Weisen in Bewegung. Natur und Kunst aber rühren unsere Sinne und unseren Geist; „oder vielmehr scheinen dabei (wie ich es nicht anders ausdrücken kann) alle Teile unsers (uns unbegreiflichen) Wesens zu einem einzigen, neuen Organ zusammenzuschmelzen, welches die himmlischen Wunder, auf diesem zwiefachen Wege, faßt und begreift". Unmittelbar ziehe die ewig lebendige, unendliche Natur zu der Gottheit hinauf. „Die Kunst aber, die, durch sinnreiche Zusammensetzungen von gefärbter Erde und etwas Feuchtigkeit, die menschliche Gestalt in einem engen, begrenzten Raume, nach innerer Vollendung strebend, nachahmt, (eine Art von Schöpfung, wie sie sterblichen Wesen hervorzubringen vergönnt ward) – sie schließt uns die Schätze in der menschlichen Brust auf, richtet unsern Blick in unser Inneres, und zeigt uns das Unsichtbare, ich meine alles was edel, groß und göttlich ist, in menschlicher Gestalt."

Noch greift der Klosterbruder zwei Akkorde, um seinen Hymnus auf die beiden wunderbaren Sprachen zu schließen. Er verkündet nochmals von den großen Dingen, die sich auf eigene Weise in seinem Inneren erheben, wenn er eine Landschaft und wenn er ein Gemälde betrachtet. Eine eigene Welt Gottes sieht er dann vor sich hervorgehen, nicht die gleiche freilich in beiden Fällen. Als zweiter und letzter Akkord folgen die Worte: „Die Kunst stellet uns die höchste menschliche Vollendung dar. Die Natur, soviel davon ein sterbliches Auge sieht, gleichet abgebrochenen Orakelsprüchen aus dem Munde der Gottheit. Ist es aber erlaubt, also von dergleichen Dingen zu reden, so möchte man vielleicht sagen, daß Gott

wohl die ganze Natur oder die ganze Welt auf ähnliche Art, wie wir ein Kunstwerk, ansehen möge." –

Merkwürdig kreuzen und verschlingen sich die Gedankenwege der Menschen, die mit Bewußtsein ungelehrt sein wollen. Sie wollen nicht denken, nur ihr Inneres aufschließen. Widerfahren kann ihnen, daß sie Längsterarbeitetes nur in stammelnder Sprache wiederholen. Auch Wackenroder entgeht solcher Gefahr nicht ganz. Dennoch deutet er in seinen dunkeln Wendungen hier wie sonst so viel Weiterführendes an, daß es um der Gewinne willen, die es erbracht hat und in der Nachwirkung noch erbringen sollte, der Mühe lohnt, das Gespinst von Gedanken und Gefühlen aufzudröseln, das in seinen Worten sich darbietet.

Wackenroders andeutende, absichtlich alle logische Schärfe ausschließende Sprache setzt den Nachprüfenden einer doppelten Gefahr aus. Er wird leicht verführt, zu viel, aber auch zu wenig in sie hineinzulegen. Obendrein trübt die künstlerische Einkleidung den Blick. So genau die Seele des Klosterbruders auf die Seele Wackenroders abgestimmt ist, ganz ebenso gewiß hüllt Wackenroder sich in das Gewand eines katholischen Mönchs und redet deshalb mehrfach aus Anschauungen heraus, die nicht völlig Wackenroders eigene Anschauungen waren.

Der feste Mittelpunkt ist das Bekenntnis zum Irrationalismus, wie wir heute sagen. Die dunkeln Gefühle werden verherrlicht und ihnen wird eine Kraft zugeschrieben, die weit über die Macht des Denkens hinausreicht. Wir sind, um den Namen zu nennen, dessen Träger in der Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts stärker als jeder andere den Irrationalismus verfochten hat, in der Welt Hamanns. Ihn nennt Wackenroders Brief an Tieck vom 5. Mai 1792 den „unsrigen".

Freilich nahm nicht Hamann als erster die „dunkeln Gefühle" in seinen Schutz. Rudolf Hildebrands Artikel „Gefühl" im Wörterbuch der Brüder Grimm (4, 1, 2 Sp. 2181 f.), der im Gegensatz zu Hildebrands Brauch manches schuldig bleibt und auch Wackenroders „dunkler Gefühle" nicht gedenkt, führt in Moses Mendelssohn einen Vorkämpfer des dunkeln

Gefühls ins Feld. Noch Lessing wirft tadelnd Kunstrichtern vor, daß sie „bloß ein dunkles Gefühl gehabt zu haben scheinen“; sogar Herder, sonst natürlich von früh auf ein Feind denkenden Zergliederns des Gefühlten, Herder, der das „Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele“ fein und scharf schied, läßt sich die Frage entschlüpfen, ob ein „blindes, dunkles Gefühl“ überzeugen könne. Doch wenn trotzdem auch der junge Lessing der Schulphilosophie verdachte, daß durch sie das Fühlen verlernt werde, so erklärt rückhaltloser Mendelssohns zweiter Brief über die Empfindungen (1755): „Das dunkele Gefühl befördert unsre Glückseligkeit, der Affekt verschwindet, wenn alle Begriffe deutlich werden“; er bemerkt: „Wir fühlen nicht mehr, sobald wir denken“; er fragt: „Warum sind die dunkelen Vorstellungen tätiger als die deutlichen?“

Hamann fehlt in Hildebrands Sammlung von Belegstellen des „dunkeln Gefühls“. Die Verbindung beider Wörter scheint ihm nicht geläufig gewesen zu sein. In dem Schreiben an Hartknoch vom 12. Juni 1786 (in F. Roths Ausgabe 7, 319) heißt es wohl: „Von einem solchen Gefühl läßt sich kein wahrer bestimmter Begriff mitteilen. Je dunkler, desto inniger.“ Aber das Gefühl, von dem die Rede ist, liegt weitab von den Absichten, die Wackenroder verfolgt. Hamann spricht von Wohltaten, unter deren Druck er leidet, und die ihn so beugen, daß er seinen Schultern keine anderen schwereren Bürden auflegen könne.

Durch den Sturm und Drang war die Bedeutung des Gefühls für die Erkenntnis und der Wert, der ihm neben, ja vor dem Denken zukomme, oft genug verfochten worden, um Wackenroders Verherrlichung der dunkeln Gefühle nicht wie eine unerhörte Tat erscheinen zu lassen. Ja schon von „klaren“ Gefühlen hatte man gesprochen. Herder und der junge Schiller gebrauchen die Wortverknüpfung, die nicht so merkwürdig ist, wie sie vielleicht auf den ersten Blick berührt. Die Möglichkeit, dunkel und klar nebeneinander zu gebrauchen, klar nur als eine Steigerung des Dunkeln, nicht als dessen Gegensatz zu fassen, ruht natürlich in der Einteilung der Vorstel-

lungen, die von Leibniz' und Wolffs Logik vorgenommen wird. „Distinctus, clarus, obscurus" und „confusus", deutlich, klar, dunkel und verworren lauten die Merkmale, die unseren Vorstellungen nach dieser Lehre eigen sein können. Deutlich ist die Vorstellung, wenn alle ihre Merkmale und Teile gegeneinander klar sind. Klar ist sie, wenn ihr Gegenstand vom Inhalt anderer Vorstellungen unterschieden und mit Sicherheit wiedererkannt wird. Wohl steht das Verworrene dem Deutlichen dann ebenso als Gegensatz gegenüber wie das Dunkle dem Klaren. Allein schon Alexander Gottlieb Baumgarten hatte, als er die ästhetische Bedeutung der dunkeln und verworrenen Vorstellungen vertrat und auf sie seine neue Wissenschaft der Ästhetik begründete, die „claritas intensiva", die logische Klarheit, von der „claritas extensiva", der ästhetischen, geschieden. Gedacht hatte er bei der „claritas extensiva" an die Mannigfaltigkeit in einer Vorstellung, und in der Mannigfaltigkeit einen ästhetischen Reiz entdeckt, den der Begriff sich entgehen lasse. Auf diesem Wege rückte Baumgarten den Begriff des Dunkeln so nahe an die Klarheit heran, daß einer späteren Zeit die Klarheit und das Dunkle zu Nachbarn werden konnten. Gedacht war da wie dort an den Reichtum der sinnlichen Erscheinung und an ihren Gegensatz zur Nüchternheit des deutlich gedachten Begriffs. Diese ästhetische Klarheit bedingte wirklich (mit Baumgarten zu reden) eine vollkommenere Art sinnlicher Erkenntnis. Und in der Vollkommenheit des sinnlichen Ausdrucks fand ja Baumgarten das Wesen des Gedichts.

Baumgarten durfte hier genannt werden, weil auch Wackenroders Ausführungen in einem gewissen Zusammenhang stehen mit der Gedankenlinie, die von Baumgarten ausgeht: mit der Erwägung, wieweit Kunst eine Vorstufe der Erkenntnis sei.

Wackenroder feiert die dunkeln Gefühle, aber er feiert sie nicht nur um ihrer selbst willen. Er bleibt nicht bei dem Wert stehen, den das dunkle Gefühl für den Menschen um seiner selbst willen hat, sondern er sucht nach Werten, die außerhalb des Gefühlserlebnisses liegen, um den Wert dieses Erlebnisses

zu erweisen. Teleologisch denkt er. Den Zweck des Gefühls führt er für das Gefühl ins Feld: die Gefühle ziehen das Unsichtbare, das über uns schwebt, in unser Gemüt herab. Sie ermöglichen, die himmlischen Dinge in ganz anderer Macht zu fassen und zu begreifen als die Sprache der Begriffe.

Wesentlich erschwert wird die prüfende Betrachtung dieser Worte und ihres Zusammenhangs mit älteren Äußerungen durch den ungesonderten Gebrauch der Worte „fühlen" und „empfinden", der auch den Psychologen, natürlich noch mehr den Dichterdenkern des 18. Jahrhunderts eigen ist.[2]

Schon sind uns auf unserem Weg „empfinden" und „fühlen" als gleichwertige Worte nebeneinander begegnet. Doch gerade weil die Zeit beide Worte wenig schied, wäre es zu umständlich, ja vielleicht hoffnungslos, genau bestimmen zu wollen, wo in unserem Sinn Empfindung, wo Gefühl gemeint war. Denkt Baumgarten nur an die Empfindung, wenn er von „cognitio sensitiva" spricht und sie, die eine Vorstufe der deutlichen Erkenntnis ist, für das Schöne in Anspruch nimmt, wenn er dem Schönen daher die Aufgabe zuweist, die Erkenntnis der Wahrheit vorzubereiten, oder, wie Schiller ganz baumgartenisch sagt, uns durch das Morgentor des Schönen in der Erkenntnis Land dringen zu lassen?

Hoffentlich behaupte ich nicht zuviel, wenn ich annehme, daß Wackenroder zunächst an die subjektive Reaktion auf Erregungen denkt, so oft er das Wort dunkle Gefühle anwendet. Er spricht in unserem Sinn von Gefühlen, die durch die Natur und durch das Kunstwerk in uns wachgerufen werden. Gewiß meint er nicht nur gleichgültige Veränderungen des inneren Sinnes. Wie auf eigene Weise große Dinge sich in dem Menschen erheben, beobachtet Wackenroder bei Gelegenheit der Natur- und Kunsteindrücke.

Hamann gedenkt einmal des Göttlichen, das die Wunder der Natur und die Originalwerke der Kunst zu Zeichen macht. Die kleine Schrift „Die Magi aus dem Morgenlande", in der beihin diese Worte fallen und die etwa gegen Ende 1760 verfaßt ist, gehört zu Hamanns Versuchen, seine religiös begrün-

dete Genietheorie mit Youngs Originalitätsbegriff zu verknüpfen. Dem Genie huldigt die angeführte Stelle. Sie ist zugleich eines der vielen Zeugnisse für Hamanns symbolische Weltauffassung, die von R. Unger in ihrer eigentümlichen, Hamanns Denken bestimmenden Bedeutung nachgewiesen worden ist. „Zeichen" des Göttlichen sind für Hamann die Wunder der Natur und die Kunstwerke des Genies. Ist in dieser Formung nicht beinahe der ganze Gedankeninhalt von Wackenroders Aufsatz vorweggenommen? Auch Wackenroder kündet von einer „Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir dem Äußern nach kennen und verstehen", wenn er die Sprache der Kunst zu erläutern hat. Eduard Spranger widmete in seinem Werk über „Wilhelm von Humboldt und die Humanitätsidee" (Berlin 1909, S. 153 ff.) ein ganzes Kapitel dem Begriff der „Chiffreschrift", d. h. der Vorstellung von einer Schrift, von Chiffern, Hieroglyphen, Charakteren, die im 18. Jahrhundert und noch später immer auftaucht, wenn von einem Geistigen oder Göttlichen die Rede ist, das sich hinter einer nur andeutenden Schale verbirgt. Diese Ausdrücke waren viel zu sehr Gemeingut, als daß ihr Auftreten bei Hamann und bei Wackenroder irgendwie Schlüsse auf die Abhängigkeit des einen vom andern erlaubte. Genug, daß die Grundvorstellung von einer „Sprache" der Natur oder der Kunst, von Zeichen, Hieroglyphen, Chiffern, die Wackenroders Aufsatz beherrscht, für Hamann etwas Selbstverständliches, ja der alltägliche Sprachgebrauch seiner symbolischen Weltauffassung war.[3]

Der gleichnisfrohe Hamann hat sich auch den Begriff einer „Sprache der Natur" nicht entgehen lassen. In den „Biblischen Betrachtungen eines Christen" von 1758 schon tut er die Frage: „Die Natur ist herrlich; wer kann sie übersehen? wer versteht ihre Sprache?" Und er setzt fort: „Sie ist stumm, sie ist leblos für den natürlichen Menschen. Die Schrift, Gottes Wort, ist herrlicher, ist vollkommener, ist die Amme, die uns die erste Speise gibt, und uns stark macht, allmählich auf unsern eigenen Füßen zu gehen" (1,86). Auch Wackenroder stellt die Natur wie eine zweite Lehrerin neben die Heilige Schrift. Aber die

Bewertung ist anders geworden. Viel schriftgläubiger ist Hamann als Wackenroder, ja als der Klosterbruder. Hamanns „Biblische Betrachtungen" bekennen zwar wie der Aufsatz des Klosterbruders: „Gott hat sich dem Menschen geoffenbart in der Natur und in seinem Wort." Doch wenn Hamann „die Ähnlichkeiten und die Beziehungen dieser beiden Offenbarungen" auseinandersetzen will und sich den Kopf über die Frage zerbricht, wie die beiden Offenbarungen in Einklang gebracht werden können, so ist Wackenroder oder sein Klosterbruder nie auf gleichen Wegen anzutreffen. Daher spürt man auch vergebens nach einer Äußerung des Romantikers, die mit einem Einfall von Hamanns „Brocken" (1758) übereinstimmte, der doch wieder im Wortlaut mit Wackenroders Bekenntnis eng sich berührt: „Alle Erscheinungen der Natur sind Träume, Gesichte, Rätsel, die ihre Bedeutung, ihren geheimen Sinn haben. Das Buch der Natur und der Geschichte sind nichts als Chiffern, verborgene Zeichen, die eben den Schlüssel nötig haben, der die Heilige Schrift auslegt und die Absicht ihrer Eingebung ist" (1,148). Wie Hamann sich den Schlüssel dachte, wie er an die pietistische Schriftauslegung anknüpfte, beleuchtet trefflich R. Unger (Hamanns Sprachtheorie, München 1905, S. 45 ff. 59 ff.). Auch da scheint mir, daß Wackenroder bereiter war als Hamann, beim bloßen Gefühlserlebnis stehen zu bleiben und daß Hamann trotz aller Abneigung gegen den grübelnden Verstand das Grübeln über die Chiffresprache der Bibel und der Natur nicht lassen konnte.

Die Brücke von der Zeichensprache der Natur zu der Zeichensprache der Kunst, die schon in den „Magi" geschlagen war, wird weiter ausgebaut in dem grundsätzlichen Bekenntnis von Hamanns Ästhetik, in der „Aesthetica in nuce" (1761/2). Auf Ungers Analyse der Schrift darf verwiesen werden (Hamann und die Aufklärung, Jena 1911, 1, 233 ff.). Bei Unger lese man nach, in welchem tiefen, künftige Bahnen des Gedankens und der Kunst eröffnenden Sinn die Schrift Hamanns das Verhältnis von Natur und Kunst neu erfaßte und der Nachahmungstheorie ein Ende setzte. „Eine Rede an die Kreatur

durch die Kreatur" nennt er die Schöpfung. „Ihre Losung läuft über jedes Klima bis an der Welt Ende; und in jeder Mundart hört man ihre Stimme." Der Mensch aber hat an der Natur „nichts als Turbatverse und disjecti membra poetae" zu seinem Gebrauch übrig. Was indes dem Menschen ins Uneinheitliche und Unübersehbare auseinanderfällt, das hat der Gelehrte zu sammeln, der Philosoph auszulegen. Dem Poeten bleibt die hohe Aufgabe, die Natur „nachzuahmen – oder noch kühner! – – sie in Geschick zu bringen". Freilich ist menschliche Wortpoesie für Hamann, wie Unger sagt (1, 251), nur eine „schattenhafte Nachbildung der göttlichen Tatendichtung". „Reden", erklärt Hamann, „ist übersetzen – aus einer Engelsprache in eine Menschensprache, das heißt Gedanken in Worte, – Sachen in Namen, – Bilder in Zeichen" (2, 262). Roscommons oft wiederholter Vergleich der Übersetzung mit der verkehrten Seite von Tapeten dient dem Magus zur Versinnlichung des Verhältnisses von Schöpfung und Dichtung.

Wackenroders Klosterbruder denkt aber nicht an Dichtung, sondern an bildende Kunst. Von „reden" spricht er überhaupt nicht. Um so wichtiger ist, daß trotzdem an bedeutsamstem Platze der Klosterbruder mit Hamann ganz und gar übereintrifft. Der Vergleich, den ich als zweiten Schlußakkord Wakkenroders bezeichnet habe, läßt den Sterblichen in der Natur nur abgebrochene Orakelsprüche aus dem Munde der Gottheit vernehmen, ganz wie nach Hamann der Mensch in ihr nur Turbatverse und disjecti membra poetae sieht. Das Ganze ist nur für einen Gott gemacht. Für Gott ist nach Wackenroder die ganze Natur, was für uns ein Kunstwerk ist. Im Kunstwerk steht ein Ganzes vor uns, aber ein Ganzes von geringerem Werte. Also auch Wackenroder erblickt im Kunstwerk nur eine Nachdichtung der göttlichen Dichtung, der Schöpfung Gottes.

Die Parallele, die von Hamann und von Wackenroder gezogen wird, suche ich, soweit das Verhältnis der Schöpfer, des Schöpfers der Welt und des Schöpfers eines Kunstwerks,

in Betracht fällt, in meiner Schrift „Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe“ (Leipzig und Berlin 1910) nach den Äußerungen der Denker und Dichter des 18. Jahrhunderts zu entwickeln. Diesmal sei das Verhältnis der beiden Schöpfungen, der Schöpfung Gottes und der Schöpfung des Künstlers, erwogen. In der Andeutung dieses Verhältnisses gipfelt der Aufsatz Wackenroders. Natur und Kunst stehen hier von Anfang an nebeneinander; doch fast gar nichts wird über ihre innere Verwandtschaft im Aufsatz gesagt, als daß beide uns dem Unsichtbaren entgegentragen. Nur in der Schlußwendung kommt, was gefühlsmäßig doch wohl aus allen Worten des Aufsatzes dem Leser aufgeht, zum Ausdruck: daß Natur und Kunstwerk nicht nur in verwandter Weise das „Unsichtbare“, das Übersinnliche, wie Wackenroders Wort übersetzt werden darf, zu uns sprechen lassen, sondern daß der Natur als einem Ganzen das Kunstwerk wie ein Spiegel gegenübersteht. Die Natur als Ganzes geht dem Menschen nicht auf; der Künstler kann nicht schaffen, was der Natur gleichwertig wäre; aber sein Werk spricht das Ganze der Natur in einer Sprache aus, die wir verstehen können. Das Kunstwerk reicht nicht an das „Unsichtbare“ heran, aber es ist die höchste Leistung, die der Mensch erzielt, wenn er das „Unsichtbare“ zu erfassen strebt.

In diesem Schlußgedanken ist der eigentliche große Gewinn von Wackenroders Aufsatz enthalten. Zurück tritt neben diesem Gewinn die Berechnung der sittlichen Förderung, die dem Menschen aus dem Kunstwerk erstehen kann. Doch auch alle Lehren, die von der Sprache der Natur dem Menschen gepredigt werden, schrumpfen neben dem Gewinn zusammen. Daß die Natur den Schöpfer offenbart, ist im Zeitalter Wackenroders alte Weisheit. Sie ist der Träger des sogenannten physikotheologischen Beweises. Aus der Ordnung der Welt auf den göttlichen Ordner zu schließen, war seit dem Altertum das Streben aller Teleologen gewesen. Das beginnende 18. Jahrhundert kann sich in teleologischer Betrachtung der Natur nicht genug tun. Der Spiritualist Berkeley findet noch einen Weg zur Physikotheologie. Brockes aber, dessen Dichten und

Sinnen dauernd auf den teleologischen Erweis der Gottheit hinauslief, kam schon so nahe an den Klosterbruder heran, daß er ihm den Begriff der „Sprache der Natur“ vorwegnahm. Er lauscht der „lehrreichen Sprache der Geschöpfe“ und vernimmt, wie jede Kreatur zu ihm in sanfter Sprache spricht: „Ich zeige dir den Schöpfer“ (Irdisches Vergnügen in Gott. Hamburg 1721/48, 7, 618 f. 8, 409). Sicher ist Brockes viel rationalistischer als der Klosterbruder, der von der Ordnung der Natur und ganz besonders von den Zwecken, die Gott in ihr erfüllen wollte, von den schönen Vorteilen, die von der Natur dem Menschen gewährt werden, nichts zu sagen hat. Nicht aus teleologischer Betrachtung der Natur, sondern aus dem Säuseln in den Wipfeln des Waldes und aus dem Rollen des Donners geht ihm Gott auf. Allein gerade Brockes weiß als einer der ersten auch von dieser Sprache der Natur zu künden, ihm sind solche intime Reize der Natur aufgegangen und zu Versen geworden. Das fortschreitende, das vor allem künstlerisch fortschreitende Jahrhundert legte mehr und mehr auch das kleinlich teleologische Werkzeug von Brockes beiseite. Es kam so nur noch näher an Wackenroder heran. Wem fällt bei den Naturbildern des Klosterbruders nicht Klopstocks „Frühlingsfeier“ ein? Das Wichtige und Entscheidende ist, daß Wackenroders Naturbetrachtung alles Verstandesmäßige ausschaltet und daß nur ein rätselhaftes Gefühlserlebnis übrigbleibt, in dem die Dinge der Natur, mit denen der Mensch in seiner Sprache nicht reden kann, dem Menschen sagen, was in Worten nie auszudrücken wäre.

So völlig in die Gefühlswelt rückt auch Hamann die Offenbarungen nicht hinein, die ihm aus der Natur werden und ihm Gott künden. Ein anderes, verfeinertes Naturgefühl liegt bei Wackenroder vor, ein Ergebnis seelischer Weiterentwicklung. Die gleiche seelische Weiterentwicklung ist zu spüren, wenn der Klosterbruder von dem Wunder erzählt, daß durch sinnreiche Zusammensetzung von gefärbter Erde und etwas Feuchtigkeit eine Schöpfung entstehe, die uns das Unsichtbare entschleiert. Der Gedanke, daß das Kunstwerk ein Spiegel des

Universums sei, war schon in Hamanns „Aesthetica in nuce“ anzutreffen. Bei Wackenroder gewinnt er einen reicheren Inhalt. Von diesem Inhalt und seinen Voraussetzungen ist zu berichten.

Allerdings dürfen diese Voraussetzungen nicht da gesucht werden, wo Paul Koldewey (Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck. Leipzig 1904, S. 40 ff.) sie zu finden glaubte. Die „Theosophie des Julius“ in Schillers „Philosophischen Briefen“ (1786) mag romantischer Naturbeseelung vorauseilen. Den physikotheologischen Beweis aber führt ihr Eingang, „Die Welt und das denkende Wesen“ betitelt, viel rationalistischer als Wackenroder und nicht anders als zahlreiche verwandte Versuche des 18. Jahrhunderts: „Alles in mir und außer mir ist nur Hieroglyphe einer Kraft, die mir ähnlich ist. Die Gesetze der Natur sind Chiffern, welche das denkende Wesen zusammenfügt, sich dem denkenden Wesen verständlich zu machen – das Alphabet, vermittelst dessen alle Geister mit dem vollkommensten Geist und mit sich selbst unterhandeln“ (Säkularausgabe 11, 118). Hatte Wackenroder nötig, die Sprache der Chiffern und Hieroglyphen von Schiller zu lernen? Von Schiller, der nach den angeführten Worten nicht wie Wackenroder aus erlebten Naturstimmungen, sondern aus der Betrachtung und Durchforschung der „Gesetze der Natur“ zu verstandesmäßig teleologischer Ergründung der Gottheit gelangte? All das war doch um jene Zeit weitverbreitete Weisheit. Viel weniger als bei Hamann macht sich in Schillers Worten das Wesentliche von Wackenroders Träumen geltend.

Noch weniger brauchte Wackenroder den Eingang von Winckelmanns „Versuch über die Allegorie“ (1766) für seine Zwecke zu exzerpieren. Der sonst so feinfühlige Winckelmann verfällt da ganz ins Nüchternverstandesmäßige. Er nennt die Allegorie eine allgemeine Sprache, vornehmlich für Künstler, weil sie Begriffe durch Bilder andeutet. Genau das Gegenteil meint Wackenroder. Winckelmann sucht ja im allegorischen Kunstwerk den Begriff, den es darstellt, sucht ihn mit vollem Bewußtsein, daß die philosophische Sprache diesen Be-

griff weit genauer auszudrücken vermöge als die allegorische Sprache des Künstlers, die nur anzudeuten imstande ist.

Der Kernpunkt von Wackenroders Darlegungen ist die Überzeugung, daß Natur und Kunst eine Sprache reden, deren Kraft hinausreicht über die Macht des Denkens. Daß in begrifflicher Sprache niemals ausgedrückt werden kann, was die Natur und die Kunst verkünden. Das Inkommensurable der Natur und der Kunst, das nur erlebbar, aber nicht logisch erfaßbar ist, verficht er.

Wie ihm diese Erkenntnis an Werken der bildenden Kunst aufgegangen ist, erzählt er in der Maske des Klosterbruders. In den „Phantasien über die Kunst" erläutert er unter der Maske Joseph Berglingers die gleiche Überzeugung mit Hilfe der Musik, in dem Aufsatz „Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik". Ihr ist im höchsten Sinn verliehen, den geheimnisvollen Strom in den Tiefen der menschlichen Brust uns zu vergegenwärtigen. Diesen Strom des Innenlebens kann die Sprache nur zählen und nur seine Verwandlungen beschreiben. Sie arbeitet dabei mit einem Stoff der Wiedergabe, der dem Gegenstand fremd ist. „Die Tonkunst strömt ihn uns selber vor." Kein besseres Mittel, das Gefühl auszudrücken und verständlich zu machen, besitzt der Mensch. „Sie greift beherzt in die geheimnisvolle Harfe, schlägt in der dunkeln Welt bestimmte dunkle Wunderzeichen in bestimmter Folge an, – und die Saiten unsres Herzens erklingen, und wir verstehen ihren Klang."

Musik in Worte umsetzen, heißt für Wackenroder die reichere Sprache nach der ärmeren abmessen. Er will nicht in Worte aufgelöst sehen, was Worte verachtet. Die Musik redet eine Sprache, „die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo? und wie?" Man möchte sie für die Sprache der Engel halten.

Diesmal legt Koldewey (S. 127 f.) den Finger auf die rechte Stelle. Herder hatte ein genügend starkes inneres Verhältnis zur Musik, um Wackenroder einzelnes solcher Gemütsoffen-

barungen vorwegzunehmen. So sehr auch alle anderen Äußerungen Wackenroders über das Inkommensurable der Kunst in der Bahn liegen, die von Herder und von dessen Gesinnungsgenossen begangen wurde, ebenso sicher lauschten nur wenige aus diesem Kreise gleich hingebungsvoll und gleich künstlerisch empfindungsfähig der Musik wie Herder. Nur war Herder doch zu sehr Dichter, zu stark gewöhnt, der Poesie ihre höchsten Reize nachzufühlen, als daß er Musik, die mit Dichtung verbunden wirkt, nicht über Musik gestellt hätte, die auf die Hilfe des Worts ganz verzichtet. Schon diese Neigung errichtet eine Scheidewand zwischen ihm und Wackenroder; denn Wackenroder schätzt ja die Sprache der Musik höher als alle Wortsprache, weil sie sagen kann, was die Wortsprache nicht zu sagen vermag. Dennoch gelangt Herder in dem Göttergespräch von 1785 „Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre?“ gerade bei der Betrachtung des Verhältnisses von Poesie und Vertonung bis unmittelbar an Wackenroder heran. Die Poesie sagt da stolz zur Tonkunst, sie, die Poesie, zeichne die Empfindungen vor; die Musik brauche nur zu folgen und sich an diese Empfindungen zu halten. Die Tonkunst wendet ganz wackenroderisch ein: der Dichter bezeichne die Empfindungen nur, schildere sie nur unvollkommen. Was der Tonkünstler nicht aus sich selbst schöpfe, könne der Dichter ihm mit seinen Worten nicht beibringen und einflößen. „Mit Worten jemanden Töne, gar ein Tongebäude von Empfindungen einflößen, das er nicht in sich hat, ist unmöglich“ (Suphans Ausgabe 15, 237).

Noch näher berührt sich Herder mit Wackenroder in der „Kalligone“. Allein das Werk von 1800 muß hier, wo zunächst von Wackenroders Vorläufern zu berichten ist, aus dem Spiel bleiben. Obendrein baute Herder in der „Kalligone“ auf Bemerkungen Kants – trotz allem Gegensatz zu ihm! – weiter, die mit Wackenroder merkwürdig übereintreffen, wenn sie auch einen ganz anderen Ausgangspunkt haben als Berglinger. Der § 53 der „Kritik der Urteilskraft“ erörtert, wie die Tonkunst für sich allein eine allgemeine, jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen in ihrem ganzen Nachdruck

als Sprache der Affekte ausübt und so nach dem Gesetze der Assoziation die damit natürlicherweise verbundenen ästhetischen Ideen allgemein mitteilt. Die Form der Zusammenfassung dieser Empfindungen (Harmonie und Melodie) diene statt der Form einer Sprache dazu, die ästhetische Idee des zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle auszudrücken.

Nicht indes auf Kant möchte ich Wackenroders Gefühlsergüsse zurückführen. Überhaupt sei, wer die hier nur angedeutete Bahn weiter beschreiten und die Musikästhetik Kants, Herders und Wackenroders ergründen will, auf Günther Jacoby, Werner Hilbert und J. Goldschmidt[4] verwiesen. Ich hingegen wende mich zunächst der Welt zu, in der Kants und Wackenroders Wege sich tatsächlich kreuzen.

2. SCHELLING

Der Philosophie Schellings wird gern ein ästhetischer Charakter zugeschrieben. Grundsätzlich, meint man, setze sie ästhetische und spekulative Anschauung gleich. In der ununterbrochenen Weiterentwicklung, die Schellings Denken durchlebt, vollzieht sich mit der Schrift über den „Transzendentalen Idealismus" von 1800 der Übergang zum „ästhetischen Idealismus". Hier enthüllt sich die Kunst als das höchste Organon der Philosophie. Sie enthält die Lösung des Problems, an dem die philosophischen Denker arbeiten.

Wilhelm Metzger (Die Epochen der Schellingschen Philosophie von 1795 bis 1802, ein problemgeschichtlicher Versuch. Heidelberg 1911) versuchte die Epochen, die Schellings Denken in den Jahren von 1795 bis 1802 weist, genauer und in mehrfachem Gegensatz gegen ältere Aufstellungen zu bestimmen. Unter anderem warf er (S. 5 f.) die Bemerkung hin: es wäre eine lohnende Aufgabe, zu untersuchen, ob und wieweit das Schöne unter die Grundbegriffe des Schellingschen Denkens zu rechnen sei. Unbesehen setze die überlieferte Auffassung dies voraus. „Zweifellos handelt es sich hier um

tief angelegte Beziehungen, die in letzter Linie auf Kant zurückweisen. Wie die ‚Kritik der Urteilskraft' den Naturbegriff des Organischen aufs engste mit dem Wertbegriff des Schönen vergesellschaftet: so verknüpft sich für Schelling die Idee der kosmischen Totalität, wie sie 1799 auf naturphilosophischem Boden erwuchs, wie sie 1801 bis 1804 als tiefster metaphysischer Grund das Systemganze in allen seinen Teilen belebte und bestimmte, mit ästhetischen Motiven." Trotz diesem Zugeständnis nennt Metzger es eine einseitige, unscharfe Formulierung, die kulturphilosophische Kategorie des Schönen, wie üblich, an Stelle der naturphilosophisch gefärbten „Totalität" für das metaphysische Grundmotiv des Identitätssystems zu erklären. Vollends stehe der „Transzendentale Idealismus" noch nicht auf dem Boden kosmisch-ästhetischer Metaphysik. „Das Schöne scheint hier mehr ein der Vollständigkeit halber beigefügter Außenposten." Darum möchte Metzger auch in den Vorlesungen über „Philosophie der Kunst", die Schelling zuerst im Winter 1802 auf 1803 hielt, nur einen Seitentrieb am Baum der Entwicklung Schellings erkennen.

Leider ging Metzger selbst der Frage nicht weiter nach, die er aufgeworfen hatte. Und auch an dieser Stelle kann sie nicht beantwortet werden. Wertvoll ist mir aber, gemeinsam mit Metzger Bedenken gegen die altgewohnte Annahme zu hegen, daß für Schelling das Schöne ein selbstverständlicher, von früh auf erwogener Bestandteil seines Denkens und seines Weltbildes gewesen sei. Ich finde im Gegenteil, daß das Ästhetische ziemlich unvermittelt und durchaus nicht wie eine notwendige Weiterbildung seiner älteren Gedanken im „System des Transzendentalen Idealismus" sich Raum schafft.

Die durchdachteste und bedeutendste Schrift Schellings – so urteilt Haym[5] – will den Standpunkt der Wissenschaftslehre „durch die wirkliche Ausdehnung seiner Prinzipien auf alle möglichen Probleme in Ansehung der Hauptgegenstände des Wissens" beweisen. Alle Teile der Philosophie sollen im Zusammenhang vorgetragen werden: Naturphilosophie, Geschichtsphilosophie und Kunstphilosophie, und zwar von den

Grundsätzen der Ichlehre aus. Deutlich lassen sich im Aufbau des Werkes Anregungen spüren, die von Kant kommen. Den drei Kritiken Kants, der Kritik der reinen Vernunft, der praktischen Vernunft und der Urteilskraft, entsprechen die drei Abschnitte Schellings, die Darlegung der theoretischen und der praktischen Philosophie, dann der Teleologie. Und wie Kant in der dritten der drei Kritiken das Gebiet des Ästhetischen ergründet, so fügt Schelling an den Abschnitt über Teleologie die Philosophie der Kunst an, betont indes dabei ausdrücklich, „daß die ganze Untersuchung, welche an sich betrachtet eine unendliche ist, hier bloß in der Beziehung auf das System der Philosophie angestellt wird, durch welche eine Menge Seiten dieses großen Gegenstandes zum voraus von der Betrachtung ausgeschlossen werden mußten".

Schellings transzendentaler Idealismus teilt mit Fichtes Ichphilosophie den Gegensatz bewußter und bewußtloser Tätigkeit des Ichs, auf theoretischer Seite die Abhängigkeit der bewußten von der unbewußten, auf praktischer Seite die Abhängigkeit der unbewußten von der bewußten Tätigkeit, dort als Ziel die Freiheit des Selbstbewußtseins, hier die Entwicklung der Freiheit in der gemeinsamen Lebenstätigkeit der Individuen. Erscheint das Ich da wie dort einseitig bestimmt, so sucht Schelling noch eine dritte höchste Form der Entwicklung des Ichs, in der kein Gegensatz bewußter und unbewußter Tätigkeit weiter besteht. Es ist die ästhetische.

Treffen bewußte und bewußtlose Tätigkeit mit Bewußtsein zusammen, so ergibt sich die ästhetische Welt. Treffen sie ohne Bewußtsein zusammen, so ersteht die wirkliche Welt, die reelle Welt der Objekte. „Die objektive Welt ist nur die ursprüngliche, noch bewußtlose Poesie des Geistes; das allgemeine Organon der Philosophie – und der Schlußstein ihres ganzen Gewölbes – die Philosophie der Kunst."

Schelling begründet seine Behauptung, daß die Philosophie der Kunst das wahre Organon der Philosophie darstelle, auch noch durch die Beobachtung, daß der eigentliche Sinn, mit dem die Transzendentalphilosophie aufgefaßt werden muß,

der ästhetische sei. Nur durch einen ästhetischen Akt der Einbildungskraft könne das absolut Unbewußte reflektiert werden. Daher beruhe die Philosophie ebenso wie die Kunst auf dem produktiven Vermögen; nur daß die Produktion der Kunst sich nach außen richte, um das Unbewußte durch Produkte zu reflektieren, während sich die philosophische Produktion unmittelbar nach innen richte, um das Unbewußte sich zur inneren Anschauung zu erheben. „Aus der gemeinen Wirklichkeit gibt es nur zwei Auswege, die Poesie, welche uns in eine idealische Welt versetzt, und die Philosophie, welche die wirkliche Welt ganz vor uns verschwinden läßt."

Mit Fug und Recht sagt Haym (S. 706) von diesen Ausführungen, daß Schelling in ihnen hinter das Geheimnis seiner eigenen Auffassung der Natur, also seiner Naturphilosophie, komme. Er gehe durch den Zenit seines eigenen philosophischen Genius hindurch, wenn er die Vereinigung des theoretischen und des praktischen Geistes in dem ästhetischen Geiste nachweise. Die Bedeutung, die im philosophischen Denken hier der Einbildungskraft zugeschrieben wird, hatte Schelling überdies schon früh erkannt und 1797 in der „Allgemeinen Übersicht der neuesten philosophischen Literatur" (1, 431), Fichtes Wissenschaftslehre erklärend und begründend, verkündet. Keiner weiteren Erläuterung bedarf ferner, wieweit Schelling von Kant und von Schiller abhängig ist, wenn er das Theoretische und das Praktische im Ästhetischen zusammentreffen, wie er ganz besonders mit Schiller übereinstimmt, wenn er beides im Ästhetischen gipfeln läßt. Meisterhaft legt Haym diese Zusammenhänge klar. Doch bleibt noch die Frage offen, warum Schelling gerade im „Transzendentalen Idealismus" von 1800 zu Aufstellungen gelangt, die seine älteren Sätze überholen, warum erst jetzt die Philosophie der Kunst ihm zum Organon der Philosophie wird. Die Frage zu beantworten, sei von den Andeutungen der „Einleitung" des Werks zu den eigentlichen Ausführungen weitergeschritten; sie stehen am Ende des Buchs und wollen in einer Deduktion des allgemeinen Organs der Philosophie Hauptsätze der Philosophie

der Kunst nach Grundsätzen des transzendentalen Idealismus entwickeln.

Schelling beruft sich auf die Aussage aller Künstler, daß sie zur Hervorbringung ihrer Werke unwillkürlich getrieben werden, daß sie durch deren Produktion nur einen unwiderstehlichen Trieb ihrer Natur befriedigen. So absichtsvoll der Künstler ist, er scheint doch in dem eigentlich Objektiven seines Werks unter der Einwirkung einer Macht zu stehen, die ihn von allen Menschen absondert und ihn Dinge auszusprechen und darzustellen zwingt, die er selbst nicht vollständig durchsieht und deren Sinn unendlich ist. Bewußte und bewußtlose Tätigkeit treffen da zusammen. Ihr Zusammentreffen macht die Kunst zur einzigen und ewigen Offenbarung, die es gibt, und zu einem „Wunder, das, wenn es auch nur einmal existiert hätte, uns von der absoluten Realität jenes Höchsten überzeugen müßte".

Der Künstler scheint in seinem Werk außer dem, was er mit offenbarer Absicht darein gelegt hat, instinktmäßig gleichsam eine Unendlichkeit dargestellt zu haben, welche ganz zu entwickeln kein endlicher Verstand fähig ist. So erläutert Schelling seine Anschauung. Jedes wahre Kunstwerk ist einer unendlichen Auslegung fähig. Liegt diese Unendlichkeit im Künstler selbst oder bloß im Kunstwerk? Schelling läßt die Frage offen. Dagegen erkennt er das Produkt, das den Charakter des Kunstwerks nur heuchelt, an dem Merkmal, daß es nur getreuer Abdruck der bewußten Tätigkeit des Künstlers und nur ein Gegenstand für die Reflexion, nicht aber für die Anschauung ist, „welche im Angeschauten sich zu vertiefen liebt und nur auf dem Unendlichen zu ruhen vermag".

Im Gegensatz zum Kunstprodukt ist das organische Naturprodukt überhaupt durch nichts Bewußtes geschaffen. Darum verwirft Schelling den Grundsatz von der Nachahmung der Natur oder der schönen Natur im Kunstwerk. Vielmehr sei, was die Kunst in ihrer Vollkommenheit hervorbringe, Prinzip und Norm für die Beurteilung der Naturschönheit.

Kunst und Wissenschaft sind für Schelling so sehr entgegengesetzt, daß, wenn die Wissenschaft je ihre ganze Aufgabe gelöst hätte, wie die Kunst sie immer gelöst hat, beide in Eines zusammenfallen und übergehen müßten, „welches der Beweis völlig entgegengesetzter Richtungen ist". Wohl habe die Wissenschaft in ihrer höchsten Funktion mit der Kunst eine und dieselbe Aufgabe; doch für die Wissenschaft sei diese Aufgabe unendlich. Darum sei die Kunst das Vorbild der Wissenschaft, und wo die Kunst sei, müsse die Wissenschaft noch hinkommen.

Von der Entzweiung der bewußten und der bewußtlosen Tätigkeit geht die Philosophie aus, und auf der gleichen Entzweiung beruht jede ästhetische Schöpfung. Durch jede einzelne Darstellung der Kunst wird die Entzweiung aufgehoben. Wenn der Philosoph in der produktiven Anschauung den unendlichen Gegensatz aufhebt, so dankt er es dem gleichen produktiven Vermögen, durch das die Kunst ihr Ziel erreicht: der Einbildungskraft. Eine und dieselbe Tätigkeit läßt uns jenseits des Bewußtseins eine wirkliche, diesseits des Bewußtseins eine Kunstwelt erscheinen. „Aber eben dies, daß, bei sonst ganz gleichen Bedingungen des Entstehens, der Ursprung der einen jenseits, der andern diesseits des Bewußtseins liegt, macht den ewigen und nie aufzuhebenden Unterschied zwischen beiden."

Ein Unendliches wird durch die objektive Welt nur dargestellt, soweit sie ein Ganzes ist, nie aber durch ein einzelnes Objekt. Dagegen stellt jedes einzelne Produkt der Kunst die Unendlichkeit dar. Allerdings gibt es eigentlich nur ein einziges absolutes Kunstwerk, das zwar in verschiedenen Exemplaren existieren kann, aber doch nur Eines ist. Schelling fügt hinzu: „Es kann gegen diese Ansicht kein Vorwurf sein, daß mit derselben die große Freigebigkeit, welche mit dem Prädikate des Kunstwerks getrieben wird, nicht bestehen kann. Es ist nichts ein Kunstwerk, was nicht ein Unendliches unmittelbar oder wenigstens im Reflex darstellt. Werden wir z. B. auch solche Gedichte Kunstwerke nennen, welche ihrer Natur nach nur das Einzelne und Subjektive darstellen? Dann werden wir auch

jedes Epigramm, das nur eine augenblickliche Empfindung, einen gegenwärtigen Eindruck aufbewahrt, mit diesem Namen belegen müssen, da doch die großen Meister, die sich in solchen Dichtungsarten geübt, die Objektivität selbst nur durch das Ganze ihrer Dichtungen hervorzubringen suchten, und sie nur als Mittel gebrauchten, ein ganzes unendliches Leben darzustellen und durch vervielfältigte Spiegel zurückzustrahlen."

Jetzt glaubt Schelling sich berechtigt, die ästhetische Anschauung als die objektiv gewordene transzendentale Anschauung zu bezeichnen. Und so hält er auch den Beweis für erbracht, daß die Kunst das einzige wahre und ewige Organon der Philosophie und ein Dokument sei, das immer und fortwährend aufs neue bekunde, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produzieren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten. In immer feierlicheren Tönen klingt es weiter: „Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß. Die Ansicht, welche der Philosoph von der Natur künstlich sich macht, ist für die Kunst die ursprüngliche und natürliche. Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt. Doch könnte das Rätsel sich enthüllen, würden wir die Odyssee des Geistes darin erkennen, der wunderbar getäuscht, sich selber suchend, sich selber flieht; denn durch die Sinnenwelt blickt nur wie durch Worte der Sinn, nur wie durch halbdurchsichtigen Nebel das Land der Phantasie, nach dem wir trachten."

Der Satz von der Odyssee des Geistes ist zu einem Leitwort von Schellings Philosophie geworden. Ihm fügt er noch die Bemerkungen an: „Jedes herrliche Gemälde entsteht dadurch gleichsam, daß die unsichtbare Scheidewand aufgehoben wird, welche die wirkliche und die idealische Welt trennt, und ist nur die Öffnung, durch welche jene Gestalten und Gegenden

der Phantasiewelt, welche durch die wirkliche nur unvollkommen hindurchschimmert, völlig hervortreten. Die Natur ist dem Künstler nicht mehr, als sie dem Philosophen ist, nämlich nur die unter beständigen Einschränkungen erscheinende idealische Welt, oder nur der Widerschein einer Welt, die nicht außer ihm, sondern in ihm existiert."

In diesen begeisterten Hymnus auf das Kunstwerk klingt das „System des transzendentalen Idealismus" aus. Früher hatte Schelling, wie Metzger in genauer und scharfer Sonderung bemerkt (S. 113), die Ethik der Mystik vorgezogen, weil jene ihr Ideal in transzendente Fernen setzt, diese aber unmittelbar darin aufgeht. Noch immer bleibt für Schelling die „moralische Weltordnung" eine unendliche Aufgabe. Aber das Kunstwerk, das ein empirisches Faktum und eine konkrete Gestalt ist, wird jetzt am höchsten gewertet, da nun Einbildung des Unendlichen ins Endliche und mit ihr die gestaltete Ganzheit sich für Schelling zum Ideal erhoben hatte. Ist ja das Kunstwerk das einzige Beispiel einer Harmonie des Endlichen und Unendlichen, das sich in Raum und Zeit erleben läßt, während eine solche Harmonie auf ethischem Gebiet nur in steter Annäherung, doch nie ganz innerhalb der empirischen Welt erzielt werden kann.

Ich aber frage: wie kommt Schelling zu diesem völligen Verschieben und Umwerten der Werte? Woher stammt seine Begeisterung für das gestaltete Kunstwerk? Im Ablauf seiner Schriften bricht sie wie etwas durchaus Überraschendes hervor.

Weitab stehen von den ungewöhnlich feinsinnigen Ausführungen, die das „System des transzendentalen Idealismus" dem Künstler und dem Kunstwerk widmet, noch 1798 die paar Worte der „Allgemeinen Übersicht der neuesten philosophischen Literatur" (1, 470 f.), die vom Kunsttrieb reden. Nur analogisch, heißt es da, könne von der Geschichte solcher Tiere gesprochen werden, in denen Kunsttrieb sei, z. B. von einer Geschichte des Bibers, der Bienen usw. Man glaube in ihrer produktiven Arbeitsamkeit ein Analogon von Freiheit wahrzunehmen; doch das sei Täuschung, „weil, wenn wir den innern

Mechanismus der organischen Kräfte eines solchen Tieres einsehen könnten, alle Zufälligkeit jener Produkte verschwinden würde – (vom Gedicht, das auf echt poetische Art entstanden ist, muß keine Geschichte möglich sein)". Geschichte eines echt poetisch entstandenen Gedichts ist mithin ebensowenig möglich wie Geschichte der Bienen oder des Bibers. Denn da wie dort ist Freiheit nicht im Spiel. Das Kunstwerk des echten Dichters steht auf einer Höhe mit dem Kunstwerk der Tiere.

Wie Schelling später über den Kunsttrieb der Tiere und dessen Verhältnis zum Kunsttrieb der Menschen dachte, ergibt sich aus seinen Vorlesungen über Philosophie der Kunst (5, 572 ff.). Aber noch in der „Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie" von 1799 stehen Sätze, die ganz ähnlich wie die „Allgemeine Übersicht" über Kunstwerk und Kunsttrieb sich äußern (3, 272). Doch schon wird zu dieser Zeit, ganz wie im nächsten Jahre, den Schöpfungen des Genies „eine entschieden zugleich bewußte und bewußtlose Tätigkeit" zur Voraussetzung gemacht. Die Scheidung künstlerischen und tierischen Kunsttriebes ist also da schon reinlich vollzogen.

Schelling stand in seinen Anfängen der Dichtung und der Kunst überhaupt nicht nahe. Die Zeit, die er gemeinsam mit Hölderlin im Tübinger Stift verlebte, scheint ihn der Poesie nicht näher gebracht zu haben. Hegel und Schelling fanden sich damals in ihren gemeinsamen philosophischen Bestrebungen. Hölderlin war wohl der dritte in dem Freundschaftsbunde, aber kaum sein Dichten, weit eher sein Bekenntnis zum „Ein und All" und sein Interesse für die Französische Revolution bildeten die Brücke zu Schelling, während er mit Hegel von der schönen Griechenwelt träumen konnte.[6] Auch noch als Schelling sich den Brüdern Schlegel und ihren Gefährten zu nähern begann, erweckte das diktatorische Gebaren des jugendlichen Naturphilosophen nicht den Eindruck ästhetisch gearteter Gesinnung.

Noch im Frühjahr 1799 schrieb Friedrich Schlegel über Schelling an Caroline (1, 528): „Er schien mir nach uns hin

sehr zu. Daß er mich vermuten sollte, wäre eine überspannte Forderung. Aber Hardenberg einigermaßen zu verstehn, wäre doch wohl seine Schuldigkeit, die er durchaus nicht erfüllt. Daß er für Tieck so viel Liebe hat, ist ein gutes Zeichen, aber er hatte ihn nur sehr gemein genommen. Daß er für Wilhelm bei so bewandten Umständen gar keinen Sinn hat, versteht sich von selbst.“ Ironisch deutet Haym (S. 671 f.) die Worte: die ästhetische, die Athenäumsturnüre habe in den Augen F. Schlegels dem Naturphilosophen noch gefehlt: „Er war ein noch ungeschliffener Edelstein, der den nötigen Schliff erst durch die Poesie und durch den Umgang mit den Schlegels bekommen müßte.“ War es nicht wirklich so? Und darf nicht noch eine Äußerung F. Schlegels, die in dessen Brief an Wilhelm vom August 1799 (S. 428) steht, als wichtiges Zeugnis genommen werden? „Daß Schellings Neigung sich zur Poesie wendet, freut mich sehr; es ist gewiß für ihn der nächste Weg sich aus der Roheit herauszuarbeiten und ein Genosse der Hanse zu werden.“ Die Hanse, von der Schlegel spricht, der Kreis, der sich um ihn gesammelt hatte, stand doch tatsächlich damals in erster Reihe, soweit es sich um Verständnis der Kunst handelte. Schelling ist ein Genosse dieser Hanse geworden. Und daß er wirklich damals Neigung zur Poesie gewonnen hat, bezeugt – neben den ersten Versuchen seiner Muse[7] – am besten sein „System des transzendentalen Idealismus“. Wo indes war ihm die Neigung aufgegangen, wenn nicht im Verkehr mit Wilhelm und mit Caroline? Auch Haym gibt zu (S. 706 f.), daß Schellings Werk eine Überzeugung streng systematisch formulierte, die stillschweigend dem Kultus der Poesie zugrunde lag, wie ihn die Schlegel und ihre Genossen verkündeten; daß es ferner den zahlreichen Wendungen, in denen F. Schlegel den poetischen auf den transzendental-philosophischen Standpunkt zurückzuführen versuchte, nur den befriedigendsten Ausdruck geliehen habe.

Systematisiert wurde, sagt Haym sehr richtig, durch Schelling die Verbindung von Fichte und Goethe, die Verbindung also, an der die Frühromantik von Anfang an arbeitete. Goethes

Kunst jedoch war dem Naturphilosophen schwerlich schon durch die unmittelbare Berührung mit Goethes Persönlichkeit aufgegangen. Deutlich ergibt sich aus den Zeugnissen, die Goethes Verhältnis zu Schelling betreffen, daß bis zum „System des transzendentalen Idealismus“ Goethe für Schelling in erster Linie nur als Naturforscher in Betracht kam. Und auch Goethe erblickte in Schelling lediglich einen willkommenen, wenn auch nicht immer förderlichen Helfer auf dem Felde der Naturerkenntnis. Zuerst im „System“ verspürte Goethe – mit gutem Recht – etwas, das ihn auch im Sinn seiner Kunst ansprach. Am 19. April 1800 konnte er an Schelling schreiben, daß er in der Vorstellungsart des Werks sehr viel Vorteile für den zu entdecken glaube, dessen Neigung es ist, die Kunst auszuüben und die Natur zu betrachten. Und am 27. September des Jahres gab er, nachdem Niethammer ihm die Einsicht in das Werk erleichtert hatte, das fast rückhaltlose Bekenntnis ab: „Seitdem ich mich von der hergebrachten Art der Naturforschung losreißen und, wie eine Monade, auf mich selbst zurückgewiesen, in den geistigen Regionen der Wissenschaft umherschweben mußte, habe ich selten hier- oder dorthin einen Zug verspürt; zu Ihrer Lehre ist er entschieden. Ich wünsche eine völlige Vereinigung.“ Wohl ist auch hier nur von Wissenschaft und nicht von Kunst die Rede. Allein das „System“ ist viel zu genau auf den Punkt eingestellt, an dem sich in Goethes Denken und Schaffen Wissenschaft und Kunst berührten, als daß Goethes Bekenntnis nur eine Zustimmung des Forschers, nicht auch des Dichters bedeuten könnte.

Den Weg zu Goethes Poesie, zur Poesie, zur Kunst überhaupt, dürfte Caroline dem Freund eröffnet haben, wie sie einst den Brüdern Schlegel mindestens den Weg zu Goethes Kunst eröffnet hatte. Nicht freilich möchte ich hier diesen Nachweis zu führen suchen. Er hielte mich noch länger von den eigentlichen Zielen meiner Untersuchung zurück. Vielleicht sucht ein Berufenerer die Frage zu beantworten. Er möge dann auch mit ausgiebigeren Mitteln die erstaunliche, fast wunderbare Tatsache ergründen, wie mit einem Male in Schelling, der

eben noch eine erste Neigung zur Poesie gewonnen hatte, das Ästhetische so übermächtig emporschießt, daß es nicht nur Raum in seinem System gewinnt, sondern diesem ganzen System den Stempel aufdrückt; daß – wie man gesagt hat – die Kunst zum Weltprinzip in Schellings Denken wurde.

Caroline suchte ihrerseits mit aller Energie in Schellings Vorstellungswelt einzudringen. Das bezeugen ihre Briefe an ihn. Leicht wurde es ihr nicht, die abstrakten Formeln der Naturphilosophie zu fassen. Am Mittagstisch ließ sie sich von Wilhelm Schlegel und von ihren geschulten Gästen über die Fragen belehren, die ihr Kopfzerbrechen machten. Wilhelm bemerkte dann eifersüchtig, wenn sie doch nur jemals sich einer Sache so ernstlich gewidmet hätte, die seine Beschäftigungen anginge. In den Zeilen, die sie im Januar 1801 an Schelling richtete (2, 30) und in denen sie diese Dinge erzählte, stehen die Worte: „Was wäre das denn auch wohl gewesen, außer dem, was ich nicht zu lernen brauchte, der Poesie!“ Poesie brauchte Caroline nicht von Wilhelm zu lernen. Doch sie konnte Schelling Poesie lehren, konnte ihn lehren, was ihr ein selbstverständlicher Besitz war und was dem Freunde fehlte.

Immerhin bleibe Vermutung, was ich über Caroline und über ihre Bedeutung für Schellings ästhetischen Idealismus sage. Ich betone um so stärker, was mehr als Vermutung ist: daß die ästhetischen Theorien des „Systems“ mit Wackenroders Träumen sich aufs engste berühren.

Neben den Gedanken, die Schellings „System“ mit Kant, Schiller und Fichte teilt und die oben ausdrücklich hervorgehoben wurden, steht eine Reihe von Erwägungen, die uns schon bei Wackenroder begegnet sind. Sie gipfeln in der Erkenntnis, daß die Kunst unmittelbar anschaulich mache, was von der Philosophie nie unmittelbar dargestellt, nur ins Unendliche verfolgt werden kann. Ganz wackenroderisch klingt Schellings Wort, daß jedes herrliche Gemälde die Scheidewand aufhebe, die voneinander die wirkliche und die idealische Welt trennt. Ganz im Sinn des Klosterbruders macht Schelling das Kunstwerk zu einem Abbild des Unendlichen oder, wie der Kloster-

bruder sagt, des Unsichtbaren. Und wie beiden die Anschauung gemeinsam ist, daß im Kunstwerk sich ein Höheres spiegelt, so kehren bei Schelling auch die Erwägungen wieder, die schon bei Hamann und bei Wackenroder anzutreffen waren: der Wertunterschied des einzelnen Kunstwerks, soweit es ein Höheres spiegelt, und des Ganzen der Natur. Ganz wie für den Klosterbruder hamannisch der Sterbliche in der Natur nur abgebrochene Orakelsprüche aus dem Munde der Gottheit vernimmt, so ist Natur für Schelling nur die unter beständigen Einschränkungen erscheinende idealische Welt. Noch klingt an Wackenroder an, was Schelling von der Sinnenwelt sagt, durch die nur wie durch Worte der Sinn blickt. Das Symbol der Sprache liegt der Formung des Gedankens zugrunde, wie in Wackenroders Aufsatz.

Schelling aber sollte gleich mit den nächsten Schritten, die er vorwärts richtete, dem Klosterbruder noch näher kommen. Dem Ganzen, das vom Kunstwerk abgespiegelt wird, ging er nach. Die Totalität der Erscheinungen faßte er, indem er weiter verfolgte, was ihm 1799 aufgegangen war, in das Wort „Universum" zusammen. Der Begriff steht seit der „Darstellung meines Systems der Philosophie" von 1801 im Mittelpunkt seines Denkens. Im „System" schon hatte er die Natur ein Gedicht, eine Odyssee des Geistes genannt. Ebenda hatte er nicht dem einzelnen Kunstwerk, nur dem Ganzen der Dichtungen großer Meister, einem einzigen absoluten Kunstwerk den Ruhm zugesprochen, das Unendliche zu spiegeln. Er dachte diese Gedanken nur folgerichtig und im Sinn seiner neuen Lehre vom Universum weiter, als er 1802 in den „Ferneren Darstellungen aus dem System der Philosophie" das Universum zum vollkommensten Kunstwerk erhob (4, 423): „Das Universum ist im Absoluten als das vollkommenste organische Wesen und als das vollkommenste Kunstwerk gebildet: für die Vernunft, die es in ihm erkennt, in absoluter Wahrheit, für die Einbildungskraft, die es in ihm darstellt, in absoluter Schönheit."

War im „System" der Künstler und sein Werk zum Spiegel des Unendlichen geworden, so wird jetzt das Universum selbst

zum Werk des höchsten Künstlers. Im gleichen Jahre nimmt der Dialog „Bruno“ die Lehren des Denkers auf, der den Titel lieh; und im Anschluß an Giordano Bruno enthüllt Schelling die Natur als das Werk eines göttlichen Künstlers, als die Offenbarung von dessen innerem Wesen. In den Vorlesungen über „Philosophie der Kunst“ heißt es ungefähr gleichzeitig: „Das Universum ist in Gott als absolutes Kunstwerk und in ewiger Schönheit gebildet“ (5, 385). Schelling war bei Wackenroders zweitem Schlußakkord angelangt, „daß Gott wohl die Natur oder die ganze Welt auf ähnliche Art, wie wir ein Kunstwerk, ansehen möge“.

Soll noch überdies ausdrücklich gesagt werden, daß Schelling und Wackenroder den Wettbewerb von Kunst und Wissenschaft in gleichem Sinn nehmen? Die frohe Lehre, die von Schiller aus Baumgartens Theorie abgeleitet worden war, findet durch Wackenroder und Schelling eine neue und glücklichere Fassung. Wenn Schiller mit Baumgarten dem Schönen nachrühmte, daß durch dessen Morgentor der Weg ins Land der Erkenntnis gehe, so blieb die Kunst eine Vorstufe in der Wissenschaft und verlor ihren Wert in dem Augenblick, als die Wissenschaft ihr Ziel erreicht hatte. Noch lange nach den „Künstlern“ suchte Schiller Gründe, durch die ein dauernder, nicht zeitlich begrenzter Wert der Kunst zu erweisen wäre. Wackenroder und Schelling leiteten, glücklicher als Schiller, diesen unverlierbaren Wert der Kunst aus der Tatsache ab, daß sie schaffe, was der Wissenschaft unzugänglich bleibt: Anschauung des Übersinnlichen. Schellings Bewertung der Kunst tauchte denn auch im 19. Jahrhundert überall da wieder auf, wo für Kunst und gegen die Ansicht von der Allmacht des Philosophen eine Lanze zu brechen war. Hegel ging wieder auf den Standpunkt der „Künstler“ zurück. Eifervoll suchte ihn mit Schellings Waffen Hebbel zu widerlegen. Ahnungslos verwertete Hebbel in diesem Streit auch Wackenroders Überzeugungen.[8]

Endlich klingen an Schellings Sätze auch die schwerfälligen Wendungen an, in denen Wackenroder der Natur und der Kunst nachsagt, daß sie ebenso unsere Sinne wie unseren Geist

berühren, oder daß sie vielmehr alle Teile unseres, uns unbegreiflichen Wesens zu einem einzigen neuen Organ zusammenschmelzen. Doch wenn irgendwo, so steht Wackenroder mit diesen Worten auf einem und demselben Boden mit Schiller. Der ganze Mensch und die Kunst als Mittel, den ganzen Menschen zu bewegen: das sind Grundanschauungen der Ästhetik und der Ethik des reifen Schiller. Daß Schelling mit seinen verwandten Lehren nur Schillers Denken weitertreibt, ist längst festgestellt. Und wenn oben geschieden wurde zwischen einer Gedankenreihe, die von Kant, Schiller und Fichte auf Schelling übergeht, und einer zweiten, in der Schelling mit Wackenroder übereintrifft, so sind, soweit die Vorstellungen einer Kunst hereinspielen, die den ganzen Menschen in Bewegung setzt, Schiller, Wackenroder und Schelling in gemeinsamer Tätigkeit verbunden. Abermals scheint wechselweise Beeinflussung zu walten; allein ganz voreilig wäre, aus Übereinstimmung auf ein Abhängigkeitsverhältnis zu schließen. Die Dinge liegen bei weitem nicht so einfach.

3. GOETHE UND K. PH. MORITZ

Trotz den unverkennbaren Übereinstimmungen, die zwischen Schelling und Wackenroder bestehen, denke ich nicht daran, die Anschauungen des „Systems des transzendentalen Idealismus“ und der nächstfolgenden Schriften Schellings schlechtweg auf die „Herzensergießungen“ zurückzuführen. Überhaupt sollen hier nicht etwa Einflüsse nachgewiesen werden, die von einem Buch auf ein anderes ausgeübt worden sind oder von einem Menschen auf einen zweiten. Schon das wenige, was oben über Hamann und andere Geistesverwandte Wackenroders vorgebracht wurde, weist auf größere Zusammenhänge.

Immerhin mag Schelling auch von Wackenroder berührt worden sein. Die „Herzensergießungen“ erschienen 1797. In Nr. 46 der Jenaischen „Allgemeinen Literaturzeitung“ des Jahres wurden sie von W. Schlegel besprochen. Als im Sommer

1798 die Genossen sich in Dresden zusammenfanden und im Sinne Wackenroders die Schätze der Gemäldesammlung einer neuen Würdigung zuführten, kam Schelling zum erstenmal mit den Frühromantikern in Berührung. Er fand Menschen vor, die damals ihr ganzes Sinnen der bildenden Kunst zugewandt hatten, die sich überdies bemühten, Wackenroders Ahnungen in Gedanken umzusetzen. Mag auch für Schelling der erste Eindruck nicht stark genug gewesen sein, sofort der Kunst eine entscheidende Stelle in seiner Weltanschauung zuzusprechen, nachhaltig war der Eindruck gewiß. Vielleicht ist ihm zu danken, daß Schelling später, wenn er von künstlerischer Tätigkeit zu reden hatte, vor allem die bildende Kunst ins Auge zu fassen liebte.

Weit hinaus aber greifen über den engen Umkreis der Anregungen, die ihm in Dresden geschenkt wurden oder werden konnten, die mächtigen Wirkungen, zu denen die neue Kunst- und Naturanschauung Goethes und seines Kreises um 1790 gelangte. Leicht konnte Goethe sich in Schellings Gedanken wiederfinden; denn sie brachten ihm nur zurück, was er selbst ausgesonnen hatte. Ist die Naturphilosophie und noch mehr die Identitätsphilosophie Schellings gleich der Theorie der Frühromantik ein Versuch, Kant und Fichte mit Goethe zu verknüpfen, so meine man ja nicht, daß diese Verbindung nur auf Goethes Kunst und auf der Anschauung seiner Werke beruhe. Ganz im Gegenteil schmiedete Goethe dem jüngeren Geschlecht selbst die Waffen, mit denen es sich eine neue Ästhetik eroberte.

Viel zu wenig wird beachtet, daß ungefähr gleichzeitig mit Kants „Kritik der Urteilskraft", ja noch etwas früher Goethe eine Reihe von theoretischen Äußerungen veröffentlichte, in denen er die reifen Gewinne seiner ersten weimarischen Jahre und der italienischen Reise vortrug. Die Kunstanschauung, die er mit Herders Hilfe sich geschaffen hatte, eine Kunstanschauung, die mit seiner Naturanschauung aufs engste verknüpft war, gelangte in die Öffentlichkeit und wurde eine unentbehrliche Voraussetzung für die ästhetischen Versuche Schillers, der

Frühromantiker und Schellings. Abermals jedoch steht mehr in Frage als die Wirkung und der Einfluß einzelner Aufsätze oder Bücher. Die Äußerungen Goethes, die gemeint sind, verrieten seinen Zeitgenossen nur, wo der machtvoll dahinströmende Fluß einer Entwicklung angelangt war, die bis ins Altertum, bis zu Platon und Plotin und weiter noch zurückreicht. Dieser Strom hatte jahrhundertelang die Gefilde des religiösen Fühlens durchflossen und befruchtet. Um 1700 war man daran gegangen, ihn ins Ästhetische hinüberzulenken. Hamann gab ihm eine entscheidende Wendung. An Hamann reihte sich Herder, an Herder Goethe; aus eigenem reichem künstlerischem Erleben zog Goethe die Kraft, höher emporzusteigen, weiter um sich zu schauen und darum den Lauf jenes Stromes nicht nur besser zu überblicken, ihm auch für die Zukunft machtvoller das Bett zu graben als irgendeiner seiner Zeitgenossen.

Im „Teutschen Merkur" traten 1788 und 1789 „Auszüge aus einem Reise-Journal" auf, die fragmentarisch einzelne Beobachtungen und Gewinne der italienischen Reise Goethes einer künftigen ausführlicheren Darstellung vorwegnahmen.[9] Goethes neue Kunst- und Naturanschauungen verrieten sich in den Blättern: „Zur Theorie der bildenden Künste. Baukunst. Material der bildenden Kunst", „Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt", „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil", „Von Arabesken", „Naturlehre"; dazu kam – auch noch im Jahre 1789 – die Anzeige von K. Ph. Moritz' Schrift „Über die bildende Nachahmung des Schönen". Diese Schrift selbst darf füglich als weiteres Zeugnis von Goethes Ästhetik genommen werden. Nicht nur weil Herder, der es wissen konnte, am 21. Februar 1789 seiner Frau schrieb: „Moritzens Schrift ist ganz Goethesch; aus seiner Seele in seine Seele." Sondern weil schon Goethes Anzeige von Moritz sagt: „Er schrieb diese Blätter aus Rom, in der Nähe so manches Schönen, das Natur und Kunst hervorbrachte; er schrieb gleichsam aus der Seele in die Seele des Künstlers, und er scheint bei seinen Lesern auch diese Nähe, diese Bekanntschaft mit dem Gegenstande vorauszusetzen." Ausdrücklicher

konnte Goethe seine Zustimmung, ja die Tatsache, daß Moritz Goethes eigene Ansichten vertrete, nicht der Welt kundtun. Noch viel später bestätigte Goethe diese Zusammenhänge, indem er in seine „Italienische Reise", und zwar in die Schilderung des zweiten römischen Aufenthalts von 1788, eine längere Stelle der Arbeit seines römischen Genossen aufnahm und dabei erklärte: das Heft „war aus unsern Unterhaltungen hervorgegangen, welche Moritz nach seiner Art benutzt und ausgebildet".

Von den angeführten Aufsätzen Goethes wirkte am raschesten die Studie über einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil. Den Frühromantikern wurden die Ausdrücke und der Sinn, den Goethe mit ihnen verknüpfte, sofort unentbehrlich. Manier, getreu nach Goethe gedeutet, ist einer der Hauptbegriffe von F. Schlegels Abhandlung „Über das Studium der griechischen Poesie" und leiht ihm die Möglichkeit, moderne Poesie manieriert zu nennen und durch diese Bezeichnung einen ihrer wesentlichsten Züge zu treffen. Wilhelm Schlegel meldete am 22. Januar 1798 dem Freunde Schleiermacher, er beabsichtige, im Sommer nach Dresden zu gehen und dort in der Galerie seine Abhandlung über Manier und Stil zu schreiben. Sie kam zwar nicht zustande, aber in den Vorlesungen des ersten Berliner Winters erging er sich ausführlich über „die äußerst wichtigen Begriffe von Manier und Stil" (1,104 ff.), und zwar in engem Anschluß an Goethes Begriffsbestimmung. Schelling erörterte Stil und Manier in § 69 seiner Vorlesungen über Philosophie der Kunst und übersetzte Goethes Umschreibung des Begriffspaares in seine Sprache. Schiller aber hatte schon in dem letzten Kalliasbrief, der sein Schreiben an Körner vom 28. Februar 1793 begleitete, den Gegensatz kantisch zu formen versucht (3, 295).

Vielleicht ging ebenso wie die Worte Manier und Stil auch das Wort „Arabeske" unmittelbar aus Goethes Aufsätzen in die Kunstsprache der Schlegel über. Besonders F. Schlegels „Brief über den Roman" im „Gespräch über die Poesie" gebraucht das Wort wie eine selbstverständliche Bezeichnung;

er durfte es tun, weil Goethe es im „Merkur“ gedeutet und begrifflich bestimmt hatte.[10]

Wie stark Goethes Merkuraufsätze das Denken der Männer befruchteten, die ihm willig lauschten, erhärtet Chr. Gottfr. Körners Brief an Schiller vom 6. Dezember 1790. Er zieht Schillers „Dreißigjährigen Krieg“ der Geschichte der Niederlande vor, weil er minder subjektiv sei; er fügt hinzu:

„Das Objektive in aller Art von Kunst wird mir immer werter. In diesem scheint mir die wahre Klassizität enthalten zu sein; dasjenige, was einem Kunstwerke Unsterblichkeit gibt. Das Subjektive ist abhängig von der besonderen Denkart oder Stimmung des Künstlers, und sein Wert ist davon abhängig, ob er ein Publikum findet, dessen Denkart und Stimmung mit der seinigen sympathisiert. Das Kunstwerk soll durch sich selbst existieren, wie ein anderes organisches Wesen, nicht durch die Seele, die ihm der Künstler einhaucht. Hat er ihm einmal Leben gegeben, so dauert es fort, auch wenn der Erzeuger nicht mehr vorhanden ist; und hierdurch unterscheidet sich eben ein Aggregat von Elementen, die einzeln als Produkte eines höheren geistigen Lebens ihren Wert haben, von einem organisierten Ganzen, wo Teil und Ganzes gegenseitig Mittel und Zweck sind, wie bei den organisierten Naturprodukten. Diese Einheit der Richtung bei der Mannigfaltigkeit der vorhandenen Kräfte, und diese Vervielfältigung des Lebens im Einzelnen bei der möglichsten Harmonie des Ganzen unterscheidet Klassizität von Chaos und Leerheit: – dies ist mein neueres ästhetisches Glaubensbekenntnis.“

Körner gibt nicht nur sein Glaubensbekenntnis ab, er verrät auch dessen Quellen: „Die Idee von Leben und Harmonie ist mein eigen Werk; über die Fruchtbarkeit des Begriffs: Organisation hat Kant mir ein Licht aufgesteckt, und Goethe verdanke ich einige Winke über den Unterschied des Subjektiven und Objektiven, denen ich weiter nachgedacht habe.“

Die Winke Goethes wiesen auf das Ziel hin, das in dem Aufsatz über Naturnachahmung, Manier und Stil angestrebt wird. Sagt Goethe Manier und Stil, so bringt Körner den

gleichen Gegensatz in die Begriffe des Subjektiven und Objektiven. Ob freilich notwendig war, Kant zum einzigen Gewährsmann der Gedanken zu erheben, in denen Körner mit dem Begriff Organisation arbeitet, stehe dahin. Auch Herders „Gott" wäre anzuführen gewesen. Wenn indes Körner ausdrücklich sich auf Kant bezieht, so offenbart sich um so deutlicher, wie schon 1790, also vor Schiller und vor der Romantik, ihm die Notwendigkeit aufgegangen war, Kants und Goethes geistige Gewinne zu verbinden. Hier wie sonst beweist Körner sich als Vorläufer, ja als Lehrer Schillers und der Frühromantik. Mit Körner hatte F. Schlegel sich beraten, ehe er seine Abhandlung „Über das Studium" schrieb. Und wie er in dieser Abhandlung den Begriff der „Manier" im Sinn Goethes zur Charakteristik der Modernen verwertete, so schrieb er „Objektivität" der griechischen Kunst zu, ganz wie Körner diesen Begriff zum Ausdruck des Gegensatzes von subjektiver Manier benutzte. Jeder Kenner von F. Schlegels Terminologie wird überdies in Körners Worten „Leben", „Harmonie", „Chaos", „Leerheit" die Sprache F. Schlegels wiederfinden. Gewiß sind diese Begriffe älter als Körners Brief, und gewiß hatte Schlegel nicht nötig, sie sich von Körner reichen zu lassen. Doch ist wichtig genug, wieviel Übereinstimmung zwischen Körner und F. Schlegel herrscht. Der frühromantische Ton des angeführten Briefes ruht aber noch auf anderem, ruht auf der Verwertung von K. Ph. Moritz' Gedanken. Mochte immer Kant eine nähere Bestimmung des Begriffs „Organisation" geboten haben, so hatte Körner schon in Moritz' Abhandlung, auf die ihn Schiller sofort aufmerksam machte, gelesen, daß ein Kunstwerk ein für sich bestehendes Ganzes sein müsse. Von gleicher Anschauung getragen ist die Ästhetik der Frühromantik; der gleichen Anschauung begegneten wir schon bei Schelling.

Ich wende mich der Abhandlung „Über die bildende Nachahmung des Schönen" zu und halte mich zunächst an die Sätze, die in Goethes Anzeige und Auszug von 1789 erscheinen. Da vor allem in Frage kommt, was Goethe und Moritz gemeinsam glaubten, dürfte sich dieser Weg empfehlen. Denn es lag

in der Natur Goethes und zugleich in der Sache, daß Goethe in seinen kürzenden Bericht aufnahm, was ihm besonders am Herzen lag. Folgende Sätze seien herausgehoben; sie sind für unsere Zwecke von entscheidender Wichtigkeit:

„Es ist ein Vorrecht des Schönen, daß es nicht nützlich zu sein braucht. – Was nicht nützlich zu sein braucht, muß notwendig ein für sich bestehendes Ganzes sein und seine Beziehung in sich haben; allein um schön genannt zu werden, muß es in unsern Sinn fallen oder von unserer Einbildungskraft umfaßt werden können. – Unsre Empfindungswerkzeuge schreiben dem Schönen sein Maß vor. Der Zusammenhang der ganzen Natur würde für uns das höchste Schöne sein, wenn wir ihn einen Augenblick umfassen könnten. Jedes schöne Ganze der Kunst ist im kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im Ganzen der Natur. – Der Sinn für das höchste Schöne in dem harmonischen Bau des Ganzen, das die vorstellende Kraft des Menschen nicht umfaßt, liegt unmittelbar in der Tatkraft selbst. Der Horizont der Tatkraft umfaßt mehr, als äußerer Sinn, Einbildungs- und Denkkraft umfassen können. In der Tatkraft liegen stets die Anlässe und Anfänge zu so vielen Begriffen, als die Denkkraft nicht auf einmal einander unterordnen, die Einbildungskraft nicht auf einmal nebeneinander stellen und der äußere Sinn noch weniger auf einmal in der Wirklichkeit außer sich fassen kann. Der Horizont der tätigen Kraft muß bei dem bildenden Genie so weit wie die Natur selber sein. – Das Schöne kann nicht erkannt, es muß empfunden oder hervorgebracht werden. – Was uns allein zum wahren Genuß des Schönen bilden kann, ist das, wodurch das Schöne selbst entstand: ruhige Betrachtung der Natur und Kunst als eines einzigen großen Ganzen."

Als W. Schlegel in den Berliner Vorlesungen über, d. h. gegen die Formel von der Nachahmung der Natur durch die Kunst zu reden hatte, führte er die Ansichten von Moritz ins Feld. Er suchte sie zu verdeutlichen, indem er das Gleichnis von Prometheus wieder hervorholte: der Künstler solle die Natur wie Prometheus nachahmen, „als er den Menschen aus

irdischem Ton formte und ihn mit einem der Sonne entwandten Funken belebte" (1, 102). Schon konnte er sich auf Schellings „System des transzendentalen Idealismus" stützen; und so führt er mit einer Wendung Schellings, die oben ausdrücklich wiedergegeben ist, den Kampf gegen das Nachahmungsprinzip weiter: es lasse sich geradezu umkehren; der Mensch sei in der Kunst Norm der Natur. Schade, daß Schlegel nicht noch deutlicher zu verstehen gibt, wie er durch die Analyse von Moritz' Schrift sich in die Welt von Schellings „System" versetzt fühlte. Soll an dieser Stelle noch ausführlich auseinandergesetzt werden, wie sich Moritz' und Schellings Ansichten von dem Ganzen des Kunstwerks und von dessen Verhältnis zu dem Ganzen der Natur decken? Freilich redet Schelling in der hochausgebildeten philosophischen Sprache seiner Zeit, während Moritz – wie W. Schlegel bemerkt – „bei seinem wahrhaft spekulativen Geist in der damaligen Philosophie gar keinen Anhalt fand und sich daher einsiedlerisch in mystischen Irrgängen verlor". Auf solchen mystischen Irrgängen mag ihm auch der seltsame Begriff der „Tatkraft" aufgegangen sein. Schlegel erwähnt ihn überhaupt nicht in den Berliner Vorlesungen; wohl aber hatte er ihn zu deuten versucht, als er schon in seinem jenaischen Kolleg über philosophische Kunstlehre von 1798 – es liegt jetzt gedruckt vor – die Schrift von Moritz ausführlich besprach.[11]

Nicht Goethes Sprache redete Moritz, wenn er von der Tatkraft orakelte. Vielleicht lag eine Beobachtung zugrunde, die er an Goethe gemacht hatte, ja die von Goethe selbst angestellt worden war. Sicher fand Goethe nur seine eigene Anschauung wieder, wenn er bei Moritz las, daß das Schöne nur empfunden oder hervorgebracht, nicht aber erkannt werden könne. Doch die gedankliche Formung, die von Moritz – in der Lehre von der Tatkraft – der Tatsache begrifflicher Inkommensurabilität der Kunst geliehen wurde, stammte von dem gleichen Pietismus her, in dem Hamann wurzelt. M. Dessoir (Karl Philipp Moritz als Ästhetiker. Berlin 1889, S. 55) mindestens führt solche Erkenntnisse des pietistisch erzogenen

Moritz auf pietistische Innenschau zurück. Dieser Moritz war der rechte Führer für Wackenroder!

Auf Wackenroder konnte Moritz unmittelbar wirken; da bedurfte es nicht des gedruckten Wortes. Moritz, der in Rom Goethes Freund geworden war, trug die Bewunderung, die er für Goethe hegte, nach Berlin. In Tieck fand er einen Gefährten, der ihm – wie Haym (S. 23) sagt – so ähnelte oder sich ihm so anähnelte, daß Wackenroder den Freund Goethes schlechtweg Tiecks Zwillingsbruder nennen konnte. Und dabei war Moritz sechzehn Jahre älter als Tieck. Nicht wie beide sich fanden, nur wie sie auseinander kamen, läßt sich aus Tiecks und Wackenroders Briefen ersehen. „Er ist ein Narr, –" schreibt Tieck am 28. Dezember 1792 an Wackenroder, „das ist zwar sehr kurz, aber auch wenig genug gesagt. Ich sage mich jetzt in aller Ähnlichkeit von ihm los, es ist ein kleiner, armseliger Mensch. Er ist nicht ohne Kopf und Phantasie, hat manches gelernt und nichts gründlich, er hat feine Nerven und einen Hang zur Hypochondrie, er hat daher manchmal empfunden, wie gewöhnliche Menschen nicht empfinden . . ." Bei aller Schärfe des Urteils bleibt doch ein Rest von Anerkennung, der zugleich verrät, warum Wackenroder sich von dem Mann, der „manchmal empfunden, wie gewöhnliche Menschen nicht empfinden", angezogen fühlte. Wirklich erschreckte es Wackenroder, wie grausam Tieck den einstigen Freund von sich wies. „Es kränkt mich," schrieb er an Tieck im Januar 1793, „daß Du Dich so gewaltsam von Deinem sonstigen Zwillingsbruder Moritz losreißest. Es ist, nach der Parallele, in der ich Dich und ihn sonst betrachtete, da Du mich selbst darauf geleitet, fast nicht möglich, daß er sich itzt so weit von Dir entfernen sollte. Es ist sehr übereilt, so rasch, – darf ich hier nicht im allereigentlichsten Sinne sagen: von einem Extrem aufs andre zu fallen? Es kann mir nichts kränkender sein, als eine solche Beobachtung bestätigt zu sehen."

Sichtlich fürchtete Wackenroder für sich, was Moritz widerfahren war. Er dachte, Tieck, der Augenblicksmensch, könnte eines Tages gegen ihn ebenso handeln. Die Befürchtung wurde

schon durch Wackenroders frühen Tod gegenstandslos; dann aber hatte Wackenroder etwas in sich, das für Tieck noch in ganz anderem Sinn bedeutend war als Moritz' Anregungen. So errichtete Tieck dem abgeschiedenen Wackenroder auch Denkmal um Denkmal, während er von Moritz wenig zu melden hatte.

Eins der ersten dieser Denkmäler ist der Roman „Franz Sternbalds Wanderungen". Die Träume Wackenroders von den beiden Sprachen fanden in der Dichtung Unterkunft und Weiterführung.[12] Im vierten Kapitel des zweiten Buchs des ersten Teils feiert Franz in langer, erregter Rede die Kunst. Sie ist ihm „ein geheimes Zeichen, an dem die ewigen Geister sich wunderbarlich erkennen":

„Der Engel in uns strebt sich zu offenbaren, und trifft nur Menschenkräfte an, er kann von seinem Dasein nicht überzeugen, und wirkt und regiert nun auf die lieblichste Weise, um uns, wie in einem schönen Traum, den süßen Glauben beizubringen. So entsteht in der Ordnung, in wirkender Harmonie die Kunst. Was der Weise durch Weisheit erhärtet, was der Held durch Aufopferung bewährt, ja ich bin kühn genug es auszusprechen, was der Märtyrer durch seinen Tod besiegelt, das kann der große Maler durch seinen Pinsel auswirken und bekräftigen. Es ist der himmlische Strahl, der diesen Geistern nicht die müßige Ruhe erlaubt, sondern sie zu einer glänzenden Tätigkeit weckt."

Im fünften Kapitel des ersten Buchs des zweiten Teils spinnt ein alter einsamer Maler den Gedanken weiter und meldet auch noch von der Sprache der Natur:

„So hat sich der großmächtige Schöpfer heimlich- und kindlicherweise durch seine Natur unsern schwachen Sinnen offenbart, er ist es nicht selbst, der zu uns spricht, weil wir dermalen zu schwach sind, ihn zu verstehn; aber er winkt uns zu sich, und in jedem Moose, in jeglichem Gestein ist eine geheime Ziffer verborgen, die sich nie hinschreiben, nie völlig erraten läßt, die wir aber beständig wahrzunehmen glauben. Fast ebenso macht es der Künstler: wunderliche, fremde, un-

bekannte Lichter scheinen aus ihm heraus, und er läßt die zauberischen Strahlen durch die Kristalle der Kunst den übrigen Menschen entgegenspielen, damit sie nicht vor ihm erschrecken, sondern ihn auf ihre Weise verstehn und begreifen. Nun vollendet sich das Werk, und dem Geoffenbarten liegt ein weites Land, eine unabsehliche Aussicht da, mit allem Menschenleben, mit himmlischem Glanz überleuchtet, und heimlich sind Blumen hineingewachsen, von denen der Künstler selber nicht weiß, die Gottes Finger hineinwirkte, und die uns mit ätherischem Zauber anduften und uns unmerkbar den Künstler als einen Liebling Gottes verkündigen."

In reicherer Instrumentation, in volleren Tönen läßt Tieck die schlichteren Worte Wackenroders erklingen. Leichte Umbiegungen gedanklicher Art fehlen hier so wenig wie sonst, wenn Tieck wackenroderisch sich gibt. Wohl verfügt er über diese ganze Gedankenwelt nicht bloß wie ein Nachsprecher. Mit Wackenroder gemeinsam hatte er sich solche Erkenntnis erkämpft. Und auch ihm hatte Moritz den Weg gewiesen.

Tiecks Biograph, Rudolph Köpke, tut Moritz rasch ab und augenscheinlich ohne rechtes Verständnis für seine Bedeutung. Ungefähr wie in den angezogenen Briefen Tiecks, die einer Zeit innerer Entfremdung angehören, erscheint Moritz bei Köpke als eine komische Gestalt. Immerhin nennt Köpke ihn noch eine sehr anregende Persönlichkeit. Die Vorlesungen, die Moritz an der Akademie der Künste über Altertümer und Kunstgeschichte hielt, seien von Liebhabern viel besucht worden. Sie „waren nicht ohne Einfluß und Bedeutung". „Auch Ludwig und Wackenroder hatten sich Zutritt verschafft, und wenn sie auch nicht überall fanden, was sie suchten, so wurde doch manches in ihnen erweckt, was in späterer Zeit zur Klarheit kommen sollte." Vorsichtiger kann man sich nur schwer fassen, kaum knickriger die Bedeutung eines Menschen bewerten, der, erfüllt von Goethe und von Goethes Kunstanschauung, als erster den beiden jungen Freunden Gedanken über die bildende Kunst vortrug, und zwar Gedanken von mehr als alltäglichem Wert.

Mit vollem Recht wies schon Helene Stöcker auf die Beziehungen hin, die zwischen Moritz und Wackenroder bestehen. Mit Recht erblickt sie diese Beziehungen nicht bloß auf künstlerischem Feld. Leider begnügte sie sich mit wenigen Andeutungen.[13]

In der Zeit, als Tieck und Wackenroder mit Moritz sich verbunden fühlten, entstand dessen „Götterlehre der Griechen und Römer". Veröffentlicht wurde sie mit der Jahreszahl 1791. Die Einleitung des Werks faßt die Grundüberzeugung der Arbeit über die bildende Nachahmung des Schönen in den Satz zusammen, daß ein wahres Kunstwerk, eine schöne Dichtung etwas in sich Fertiges und Vollendetes sei, das um seiner selbst willen da ist, und dessen Wert in ihm selber und in dem wohlgeordneten Verhältnis seiner Teile liege. „Alles, was eine schöne Dichtung bedeutet," so führt Moritz den Gedanken weiter, „liegt ja in ihr selber; sie spiegelt in ihrem großen oder kleinen Umfange die Verhältnisse der Dinge, das Leben und die Schicksale der Menschen ab . . . Aber alles dieses ist den dichterischen Schönheiten untergeordnet und nicht der Hauptendzweck der Poesie." Entfernt sich in diesen Sätzen Moritz nicht von seinen Jüngern Tieck und Wackenroder, die im Kunstwerk noch die Offenbarung einer unsichtbaren Welt suchten? Und entfernt er sich nicht nur noch mehr von ihnen, wenn er dagegen eifert, daß ein Kunstwerk für eine Hieroglyphe gelten solle, die ihren Wert nur dadurch hat, weil sie etwas außer sich bedeutet? Bloße Hieroglyphen könnten ja, meint er, an sich so ungestaltet sein, wie sie wollen, wenn sie nur das bezeichneten, was man sich dabei denken soll. Es wäre kurzsichtig, solche Wendungen zu Zeugnissen einer Kunstanschauung zu machen, die der Welt des Klosterbruders entgegengesetzt sei. Vielmehr kehren sie sich gegen eine Auffassung, wie sie von Winckelmann in seiner Schrift über die Allegorie verfochten wird. Längst ist uns aufgegangen, daß Winckelmann und Wackenroder an dieser Stelle einen Gegensatz darstellen. Moritz wehrt sich gegen Deutungsversuche, durch die aus der Göttergeschichte der Alten bloße Allegorien

werden. Er will nicht fragen: was bedeutet Jupiter, was bedeutet die Iliade, was die Odyssee? So wenig wie Wackenroder möchte er eine Schöpfung der Phantasie auf einen Begriff zurückführen. Sie ist auch ihm etwas Inkommensurables und zugleich der eigentliche, einzig mögliche Ausdruck für ein Gefühlserlebnis, das in begriffliche Worte sich nicht umsetzen läßt. Und so geht er, der scheinbar in der Verwertung des Begriffes „Hieroglyphe" von Wackenroder abweicht, in den ersten Worten der Einleitung seines Buches über die antike Götterlehre von Wendungen aus, die Wackenroders „Sprache der Kunst" vorwegnehmen, und verlangt, daß die mythologischen Dichtungen der Alten als eine „Sprache der Phantasie" betrachtet werden; als solche bildeten sie eine Welt für sich und seien aus dem Zusammenhang der wirklichen Dinge herausgehoben.

Hohes Lob erntete Moritz für diese Wertung der antiken Mythologie bei Schelling. In Schellings Deutsch lautet, was von Moritz verfochten wird: die Mythologie löst poetisch die Forderung, daß das Allgemeine das Besondere, das Besondere das Allgemeine ist, nicht es bedeutet. In § 39 der „Philosophie der Kunst" wird das gesagt und erklärt. Die Bedeutung sei – innerhalb der Mythologie – zugleich das Sein selbst, übergegangen in den Gegenstand, mit ihm eins. Sobald die Gebilde der Mythologie etwas bedeuten sollen, seien sie selbst nichts mehr. Unter den Deutschen und überhaupt zuerst habe Moritz die Mythologie „in dieser ihrer poetischen Absolutheit" dargestellt.[14] Poetischer Sinn walte durchaus in seiner Darstellung; „und vielleicht sind die Spuren Goethes darin erkennbar, der diese Ansichten durchaus in seinen eigenen Werken ausgedrückt und sie ohne Zweifel auch in Moritz geweckt hat."

Auch Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesungen kargen nicht mit Anerkennung, wenn sie der Götterlehre von Moritz gedenken (1, 330); in wenigen Worten treten sie auf die Seite Schellings und seines Vorläufers, indem sie die allegorische Deutung der Mythen Homers ablehnen und in ihnen „Ganze der Anschauung, nicht durch Bestimmungen des Verstandes,

sondern sinnlich umgrenzt" annehmen. Ein Phantasiebild liege ihnen zugrunde, das dem abstrakten Begriff vorhergehe (1, 338f.).

Schelling indes führt auf den eigentlichen Quell der Anschauungen zurück, die in dieser Untersuchung geprüft werden: auf Goethe.

Das Kunstwerk ein selbständiges Ganzes von eigener Gesetzlichkeit und darum ein Spiegelbild des Weltganzen. Und wegen der inneren Verwandtschaft des Kunstwerks mit dem Weltganzen dieses Weltganze selbst wieder ein Kunstwerk. Die Schönheit des Kosmos, die von der Philosophie der Renaissance gefeiert und von Giordano Bruno zur Lehre von Gottes Künstlerschaft verwertet worden war, ging dem jungen Goethe früh auf. Seinem Faust legt er, angesichts des Zeichens des Makrokosmos, die Worte in den Mund:

Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
Und sich die goldnen Eimer reichen!
Mit segenduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen,
Harmonisch all das All durchklingen!

Die alte peripatetisch-stoische Analogie vom Mikrokosmos und Makrokosmos, die kurz vor Goethe in Leibniz' Monadenlehre eine neue Formung gewonnen hatte, wurde in Goethes Jugendzeit immer mehr in den Schatten gerückt durch die Analogie des Makrokosmos und des Kosmos, den das Kunstwerk darstellt. Erfüllt von Goethes eignem künstlerischem Schöpfergefühl, entfaltete sich die Vorstellung von dem Kunstwerkkosmos, der ein Abbild des Makrokosmos ist, immer reicher. In Moritz' Schrift trat sie vor die Welt. Sie liegt auch dem Aufsatz Goethes über „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" schon zugrunde, der von dem höchsten Grad künstlerischer Gestaltung, dem Stil, verlangt, daß er auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge ruhe.

Ist aber der Mikrokosmos des Kunstwerks ein Spiegel des Makrokosmos, dann bildet er die Welt auch anders ab als der begriffliche Schilderer. Freilich spricht Goethe diesen Gegensatz minder deutlich und minder früh aus als die Analogie von Kunstwerk und Weltganzem. In seiner Frühzeit war es ihm, dem Jünger Herders, selbstverständlich gewesen, über bloß denkende, bloß begrifflich zergliedernde Wissenschaft zu spotten. Doch indem auch er das Fühlen gegen das Denken ausspielte, hatte er als naturwissenschaftlicher Forscher eine Methode sich geschaffen, die auf Anschauung, nicht auf Denken und Zergliedern hinausging. Weil er seine wissenschaftliche Arbeit mit ähnlichen Mitteln betrieb wie seine Kunst, weil er sich als Dichter und als Naturforscher geistig gleichmäßig tätig fühlte, wehrte er sich gern gegen eine schroffe Gegenüberstellung von Kunst und Wissenschaft. Aber doch nur, weil er auch als Forscher symbolisch die Welt deutete, weil er – um mit Wackenroder zu reden – als Gelehrter nicht mit der Sprache der Worte sich begnügte, sondern die Sprache der Kunst verwertete. Wie symbolisch seine Kunst und seine Wissenschaft war, erkannte er nur spät; Überraschungen waren ihm die aufklärenden Worte, die Schiller ihm über die Art seines Dichtens und Forschens zu sagen hatte. Daß seine Kunstwerke inkommensurabel seien, ging ihm ganz nur auf, als man sie ihm in Begriffe umsetzen wollte. Und spät nur schrieb er[15] die Erkenntnis nieder, daß die Sprache der Begriffe die Gegenstände nie unmittelbar, sondern nur im Widerscheine ausdrücke. Dennoch ist alles, was – von Wackenroder an – die Romantik und Schelling über die Inkommensurabilität des Kunstwerks sagten, gewiß am stärksten durch Goethes Kunst bedingt. Und auch schon Moritz lernte da von Goethe.

Im Alter sprach Goethe die Erkenntnis, daß die Kunst etwas offenbare, was durch Begriffe nie sich erfassen lasse, immer wieder von neuem aus:

„Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum scheint es eine Torheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. – Da der Künstler das Unaussprechliche

schon ausgesprochen hat, wie will man ihn denn noch in einer andern, und zwar in einer Wortsprache aussprechen? – Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst. – Die wahre Vermittlerin ist die Kunst. Über Kunst sprechen heißt die Vermittlerin vermitteln wollen."

Klingen diese willkürlich aus Goethes Altersweisheit herausgegriffenen Sätze nicht wie Abwandlungen von Wackenroders Aussprüchen?

Freilich wußte Goethe sehr wohl, wieviel er selbst als Künstler dadurch erreicht hatte, daß er die Kunst in Wortsprache zu übersetzen sich bestrebte. Und so fügte er dem letzten der angeführten Sätze die Worte an: „und doch ist uns daher viel Köstliches erfolgt". Ebenso beschließt den ersten dieser Sätze die einschränkende Erwägung: der Verstand finde manchen Gewinn, indem er die Kunst durch Worte zu vermitteln suche, und dieser Gewinn käme dem ausübenden Vermögen auch wieder zugute. Allein wenn Goethe nach wie vor sich nicht scheute, die Kunst dem Denken zu unterwerfen, so blieb er sich stets bewußt, daß der Begriff nie ganz ausspreche, was die Kunst in ihrer Sprache vorgebracht hat. „Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben." Vor allem natürlich das Schöne der Kunst. Bestätigend sagte Goethe am 5. Juli 1827 zu Eckermann: „Wenn durch die Phantasie nicht Dinge entständen, die für den Verstand ewig problematisch bleiben, so wäre überhaupt zu der Phantasie nicht viel. Dies ist es, wodurch sich die Poesie von der Prosa unterscheidet, bei welcher der Verstand immer zu Hause ist und sein mag und soll." Daß Goethe als Dichter eine Sprache der Kunst sprach, die durch die Sprache der Begriffe nie ersetzt werden könnte, und daß er diese Tatsache erfaßt hatte, beweisen seine oft angeführten Verse: „Gleichnisse dürft ihr mir nicht verwehren; ich wüßte mich sonst nicht zu erklären." Solche Symbolik bleibt künstlerisch und gerät nicht in das Allegorische, zu dessen Lobredner

sich Winckelmann hergegeben hatte. Die Trennung des Symbolischen, wie es Goethe, Moritz, Wackenroder, Schelling vorschwebte, von dem Verstandesmäßig-Allegorischen vollzog Goethe am schärfsten und saubersten durch die Sätze:

„Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei.

Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.“[16]

Den gleichen Gegensatz möchte mit seinen Denkmitteln Schelling an ebender Stelle seiner Vorlesungen über Philosophie der Kunst bestimmen, an der er von der griechischen Mythologie und von Moritz' Deutung spricht. Schelling fühlte sich in dieser Grenzbestimmung mit Goethe eines und desselben Glaubens.[17] Und auch Goethe wußte, daß Schelling ganz wie er selbst über Allegorie und Symbol denke. Darum konnte er in seinem Brief an Schelling vom 29. November 1803 dem Philosophen nahelegen, er möge dem Maler Martin Wagner den Unterschied allegorischer und symbolischer Behandlung begreiflich machen, weil sich um diese Achse so viel drehe.

Ganz ebenso stimmte Schellings Dialog „Bruno“ mit Goethes Überzeugungen überein. Goethes Brief an Schiller vom 1. März 1802 bezeugt es. Und ebenso mußte Goethe in der bekanntesten und wirksamsten Äußerung über Kunst, die Schelling jemals abgegeben hat, in der Rede von 1807 „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“ seine eigenen Glaubenssätze wiederfinden. Schellings Münchner Rede von 1807 galt lange als erste Widerlegung des Gedankens von der künstlerischen Nachahmung der Natur. Schelling wurde dauernd angeführt, wo man den Künstlern nicht Naturnachahmung empfahl, sondern nahelegte, dem im Innern der Dinge wirksamen Naturgeist nachzueifern, also nicht nach der Natur, sondern

gleich ihr zu gestalten; noch Haym möchte die Priorität der vollen Entwicklung dieses Gedankens nur Wilhelm Schlegel zuweisen (S. 837). Schon aus diesen Blättern ergibt sich zur Genüge, daß der Kampf gegen die Naturnachahmung weit älter ist. Gerade er ist ein bezeichnender Beleg für die Gedankenentwicklung, die von mir in großen Umrissen und an einigen Beispielen dargelegt wurde. Bei Hamann trafen wir diesen Kampf an. In Italien wird er zu einer Hauptaufgabe Goethes. Moritz verkündigt ihn in Goethes Sinn. Die Frühromantik schließt sich ihm und Goethe an. Endlich faßt Schelling die vielgeschwungene Waffe und holt zu einem entscheidenden Streich aus. Dem geschichtlichen Betrachter aber fällt das Schwergewicht auf den Anteil, den Goethe an dem Kampf hat. Hier wie sonst liegt die eigentliche bedingende Wendung bei ihm und in seinem Wirken.

Goethe der Denker, nicht bloß Goethe der Künstler ist der Lehrer der Frühromantiker und Schellings. Daß er es geworden ist, dankt er nicht zuletzt Moritz, der auf Schiller, auf Körners Kreis und auf die Berliner Freunde Tieck und Wackenroder die neuerrungene Weisheit Goethes übertrug. Die romantischen Denker von Friedrich Schlegels Art und die romantische Dichtung Tiecks wurden durch Moritz gleichmäßig in Goethes Bahnen geleitet. Darum ist nicht wunderbar, daß in einer Äußerung der Berliner Dichtergruppe der Frühromantik das theoretische Programm romantischer Symbolik früher ausgegeben wird als in den Schriften der philosophischer gearteten Jenaer. Da wie dort wurde nur Goethe weitergedacht.

Aber er wurde tatsächlich weitergedacht. Die Romantiker und auch Schelling begnügten sich nicht mit sklavischer Übernahme von Goethes Gedanken. Goethes eigene Worte – etwa in dem Brief an Schiller über Schellings „Bruno“ – erhärten, daß er in den Umformungen seiner Gedanken, die ihm von der jüngeren Generation dargeboten wurden, immer auch noch etwas Fremdes vorfand. Bei aller Anerkennung und Zustimmung. Mochte dieses Fremde in Schellings Schriften vor allem nur die fichtische und überfichtische Sprache des transzenden-

talen Idealismus sein, so spürte Goethe in den Schöpfungen, die den Gedanken romantischer Symbolik verwirklichten, den starken Gegensatz zu seiner eigenen Art und Weise.

Goethes Symbolik spricht in anderem Sinn die Sprache der Natur als die Symbolik der Romantik. Auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge möchte seine Dichtung ruhen. Hohe Kunstwerke möchte er nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorbringen. Alles Willkürliche und Eingebildete soll zusammenfallen. Notwendigkeit strebt er an. So fühlt er die Werke der antiken Kunst; und Verwandtes will er schaffen. Das wird durch die „Italienische Reise" bezeugt (Jubiläumsausgabe 27, 108). Kaum durfte er in der Symbolik Runges, die sich auf Wackenroders und Tiecks Worte von der Sprache der Kunst beruft, seine Absicht erfüllt sehen. Die Symbolik der Romantik wurzelt in dem Wunsch nach Freiheit des Künstlers, die Symbolik Goethes will notwendig sein wie die Natur. Und wenn beide Parteien ihre Grenzen auch in ihrem Schaffen nicht ängstlich wahren, wenn Goethe zuweilen die losgebundenere Art der Romantik pflegt, so bleibt in jedem Werk der einen von beiden Richtungen doch ein fühlbarer Gegensatz zu den Schöpfungen der anderen.

Auch das Naturgefühl, das aus Wackenroders Aufsatz über die beiden wunderbaren Sprachen ganz wie aus den verwandten Äußerungen Tiecks hervorscheint, ist nicht Goethes Naturgefühl. Es ist nicht die mystische Versenkung in die Natur, die zu dem geheimnisvollen Buch von Nostradamus' eigner Hand greift, wenn sie ins weite Land hinaus zu fliehen vorhat. Nicht sehnt sich Wackenroder darnach, um Bergeshöhle mit Geistern zu schweben und im Tau sich gesund zu baden. Gleichwohl steht sein fast religiöses Naturgefühl auch wieder in vollem Gegensatz zu dem Verhältnis, das Goethe, je mehr er Heide wurde, mit der Natur verband. Weit objektiver und gegenständlicher nimmt der reife Goethe die Natur hin. Darum konnte das Naturgefühl der romantischen Lyrik Uhlands oder Eichendorffs wohl aus Wackenroders Stimmungen sich entwickeln, nicht indes mit der gleichen Selbstverständlichkeit

aus Goethes späterer Dichtung. Ähnlich verhält es sich mit der Landschaftsmalerei der Romantik.

Wackenroders Bedeutung und der Wert seiner Träume liegt in der kulturhistorischen Tatsache, daß er romantischen Dichtern und romantischen Malern vorzufühlen verstand. Daß er trotz naher Berührung mit Goethes Denken und Kunstgefühl dennoch andere Pfade einschlug und wies, sei ihm nicht verdacht. Wie arm wäre die Romantik, wenn sie sich begnügt hätte, einen Abklatsch von Goethes Schaffen zu liefern. Sie mußte über Goethe hinausgehen, wenn anders nicht Erstarrung eintreten sollte. Das Neue, das von ihr der Welt geschenkt worden ist, war mehr als Eintagsgewinn, weil es uralte und doch immer wieder neue Fragen in künstlerischem Sinn zu lösen suchte. Darum ist nicht wunderbar, daß auch in jüngster Zeit die Frage nach der Sprache der Kunst aufgeworfen und ungefähr so beantwortet worden ist, wie es in der Welt Goethes und der Romantik geschehen war. Hofmannsthal erblickt in jeder Dichtung durch und durch ein Gebilde aus uneigentlichen Ausdrücken.[18] Nicht nur das Metaphorische der Poesie, auch die Handlungen und die Gestalten sind ihm „Gleichnisse, aus vielen Gleichnissen zusammengesetzt". „Mit der Sprache ist es nicht anders, nur sind es unter den Redenden die Dichter allein, die sich des Gleichnishaften der Sprache unaufhörlich bewußt bleiben." Und wie Hofmannsthal aus feinem künstlerischem Gefühl in diesen Worten Gedanken weiterdenkt, die am Ende des 18. Jahrhunderts zu erstehen suchten, so gibt er der Überzeugung Goethes und Wackenroders und Schellings und der Romantik überhaupt nur eine neue Form, wenn er verkündet: „Was der Dichter in seinen unaufhörlichen Gleichnissen sagt, das läßt sich niemals auf irgendeine andere Weise (ohne Gleichnisse) sagen, nur das Leben vermag das Gleiche auszudrücken, aber in seinem Stoff, wortlos." So umschreibt Hofmannsthal die Offenbarung, die für Wackenroder in dem Begriff der Sprache der Kunst beschlossen war. Er gedenkt dabei nicht des romantischen Vorläufers oder irgendeines der gleichgesinnten Zeitgenossen des Klosterbruders. Wohl

aber beruft er sich auf das Wort von Platons Sokrates, daß der Dichter nicht „logoi", sondern „mythoi" zu gestalten habe. Er erhärtet damit, wie uralt die Frage ist, deren Erwägung, soweit sie am Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts sich geltend macht, an dieser Stelle von mir verfolgt worden ist.

ANMERKUNGEN

[1] Ein für allemal sei hier verwiesen auf die Inselausgabe der „Herzensergießungen" von 1921 und auf meine Einleitung.

[2] Vgl. M. Dessoir, Geschichte der neueren deutschen Psychologie. 2. Auflage Berlin 1902, 1, 433.

[3] Spranger erblickt in Platon die eigentliche Voraussetzung des Gedankens einer Chiffreschrift der Natur. Durch Shaftesbury sei die Vorstellung, schon in weiterentwickelter Form, dem 18. Jahrhundert nahegebracht worden. Shaftesbury bewährt sich auch hier als Wiedererwecker und zugleich als Weiterdenker von Lehren Plotins (vgl. oben S. 37). Du Bos, Diderot und Lessing bauen auf Shaftesbury auf und verwerten den Gegensatz natürlicher und künstlicher Zeichen der Kunst schon wie etwas ganz Geläufiges. Lange vor Lessings „Laokoon" setzen Christian Wolffs „Vernünftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen" in den beiden gegensätzlichen Begriffen logisch gedachte Kategorien fest. Vgl. Rudolf Eislers „Wörterbuch der philosophischen Begriffe" (3. Aufl. 3, 1879 ff.). Aus Eislers Belegstellen ist nicht bloß für die Nachgeschichte des Begriffs „Zeichen" manches zu gewinnen. Wichtig ist zumal die Scheidung der Stoiker von „semainomena" und „semainonta". Das Register zu Minors Ausgabe von Novalis' Schriften erweist unter „Chiffern", „Hieroglyphe" und „Zeichen", wie geläufig dem Romantiker diese Betrachtungsweise war. Novalis' Fragment N. 204 (bei Minor 2, 227 ff.) geht in der Erwägung von Malerei und Musik noch wesentlich über Wackenroder hinaus.

[4] G. Jacoby, Herders und Kants Ästhetik. Leipzig 1907, bes. S. 297 ff. — W. Hilberts Bruchstück „Die Musikästhetik der Frühromantik" (Remscheid 1911) ist leider nicht zu voller Durcharbeitung gelangt. Die Fülle der Gesichtspunkte, die von Hilbert aufgestellt werden, und der weite Umblick, zu dem er sich emporgerungen hatte, lassen schmerzlich bedauern, daß er zu früh dahingegangen ist, um unter sachkundiger Führung den vollen Gewinn aus seinen Sammlungen und Beobachtungen zu ziehen. — J. Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen (Zürich und Leipzig 1915). — Wilibald Gurlitt verspricht weitere Erkenntnisse auf diesem Gebiet. Vgl. jetzt auch: Anna Tumarkin, Die romantische Weltanschauung, Bern 1920, S. 114 ff.

[5] R. Haym, Die romantische Schule 4. Aufl. S. 699; nach dieser Ausgabe wird auch im folgenden zitiert. — Schelling führe ich nach der ersten Abteilung seiner „Sämtlichen Werke“ (Stuttgart und Augsburg 1856ff.) an. Alle übrigen Verweise dürften selbstverständlich sein. Carolinens Briefwechsel wird natürlich nach Erich Schmidts zweiter Auflage von Waitz' Sammlung, Goethe an Schelling nach dem 13. Band der Schriften der Goethe-Gesellschaft, Schillers Brief nach der Sammlung von Jonas, Friedrich an Wilhelm Schlegel nach meiner Ausgabe angeführt, ebenso wie Wilhelms Berliner Vorlesungen nach Minors Redaktion. Der Briefwechsel Tiecks und Wackenroders ist jetzt in v. d. Leyens Sammlung der Schriften Wackenroders vereint.

[6] Auch der junge Hölderlin betritt den Umkreis der Gedanken über die Chiffreschrift der Natur in seiner „Hymne an die Schönheit“. Das Motto des Gedichts stammt aber — aus Kants „Kritik der Urteilskraft“ (§ 42). „Die Natur in ihren schönen Formen spricht figürlich zu uns, und die Auslegungsgabe ihrer Ziffernschrift ist uns im moralischen Gefühl verliehen“, so zitiert Hölderlin frei Kants Worte. Abermals ein Beweis, wie verbreitet diese Anschauungen waren. Mit dem Wesentlichen von Wackenroders und Schellings Ausführungen trifft freilich weder Kant noch Hölderlin überein. Vielmehr weisen beide auf die sittliche Verwertung des Schönen, die bei Wackenroder uns wie eine Entgleisung erscheinen könnte. Vgl. W. Böhms Einleitung zur zweiten Auflage seiner Ausgabe von Hölderlins „Gesammelten Werken“ (Jena 1911) S. LIV. Wenn Schelling in seiner Frühzeit und schon vor dem Zusammentreffen mit der Frühromantik den Gedankenumkreis, den ich hier beschreite, berührt hat, so dankt er es aller Wahrscheinlichkeit nach Hölderlin. Ich stütze diese alte, längst von andern vertretene Behauptung auf die neuen Darlegungen Ernst Cassirers (Idee und Gestalt. Berlin 1921, S. 130ff.) und schließe mich auch der Ansicht an, die von Cassirer angesichts des vor kurzem entdeckten sogenannten ältesten Programms von Schellings System verfochten wird. Franz Rosenzweig (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie, philosophisch-historische Klasse Jahrgang 17 Abhandlung 5) meint in dem Blatte aus den Hegelhandschriften der Berliner Bibliothek, das er Schelling und dem Jahre 1796 zuweist, auch die entscheidenden Ansichten von Schellings transzendentalem Idealismus und besonders die Lehre von der Kunst als dem Organon der Philosophie anzutreffen. Wer die wenigen Zeilen des Blattes über „ästhetische Philosophie“ und über das Verhältnis von Poesie und Philosophie mit den oben angeführten Stellen aus der Schrift über den transzendentalen Idealismus zusammenhält, wird rasch erkennen, welch weiten Weg Schelling noch von 1796 bis zu der Arbeit von 1800 zurückzulegen hatte. Während überdies bisher in Sachen der Kunst als des Organons der Philosophie Hölderlin für den Gebenden, Schelling für den Empfangenden gegolten hatte, möchte Rosenzweig umgekehrt aus dem

Blatte herauslesen, daß Hölderlin bloß Schellings unselbständiger Nachbeter gewesen sei. Cassirer aber hält nur die eine Auslegung für möglich, daß Schelling dem, was damals als Forderung in Hölderlins Geist bereitlag, zuerst die bewußte systematische Formulierung gegeben habe. Hölderlin also bleibt für Cassirer der Anreger Schellings. Das Systemprogramm nennt er einen raschen Entwurf, zu dem sich Schelling von außen her gedrängt und aufgefordert fühlte, zu dessen vollständiger Durchführung ihm aber vorerst noch alle Mittel und Bedingungen fehlten. Nur so kann Cassirer sich erklären, daß viele der Gedanken, die im Systemprogramm angeschlagen werden, in Schellings Schriften der nächsten Jahre keine Folge und keine Durchbildung fanden. Ich darf also annehmen, daß, was früh dank Hölderlin in Schelling zum Bewußtsein erwacht war, zur Zeit der engsten Berührung mit der Frühromantik, fast wie etwas Neues, jedenfalls in wesentlich neuer und der Welt von Wackenroders Fühlen naheverwandter Gestalt, entscheidende Bedeutung für Schelling gewonnen habe.

[7] Erich Schmidt sammelte sie in dem Bändchen „F. W. J. Schellings Gedichte und poetische Übersetzungen", das er 1913 für die Maximilian-Gesellschaft in Druck gab.

[8] Vgl. indes auch meine „Hebbelprobleme" (Leipzig 1909) S. 19ff.

[9] Drucke dieser Aufsätze sind nachgewiesen in der dritten Auflage von Goedekes Grundriß Bd. 4 Abt. 3 S. 469. Ebenda der Erstdruck von Moritz' Schrift und deren Neudruck (Heilbronn 1888). Vgl. die Einleitung S. Auerbachs zum Neudruck, bes. S. XII und XLf.

[10] Dieser Zusammenhang entging auch Carl Enders, Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens. Leipzig 1913, S. 21f. u. ö. — Die Quellen von F. Schlegels Denken, die Enders aus dessen Lektüre nachweist, decken sich vielfach mit den Schriften, die ich hier zu besprechen habe. Nur kommt bei Enders gerade die Reihe der Aufsätze Goethes von 1788 und 1789 zu kurz. Überhaupt herrscht dank Goethe zwischen diesen Quellen ein Zusammenhang, den ich oben nur andeuten und nicht bis in seine letzten Verknüpfungen verfolgen kann. Lohnen möchte es sich, diesen Zusammenhang einmal von Körner aus zu überblicken. In dem Kopfe des ruhigen, wenig schöpferischen Beobachters gestalten sich die Anregungen Goethes, Moritz', Kants, Schillers zu einem Ganzen. F. Schlegel und W. v. Humboldt finden dieses Ganze vor. Auch Heydenreich, auf den ich längst hingewiesen hatte, den Enders berücksichtigt und der einmal monographisch behandelt werden sollte, gehört in diesen Zusammenhang. Ob Goethe zu seiner Scheidung von Nachahmung der Natur, Manier und Stil durch eine verwandte Dreiteilung in Raphael Mengs' „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei" (Zürich 1764) angeregt worden ist oder nicht, fällt hier um so weniger ins Gewicht, da ja die entscheidende dritte Stufe von Goethe (als Stil) ganz anders bestimmt

wird als von Mengs. Vermutlich ist Goethes Scheidung gegen Mengs gekehrt und will dessen Dreiteilung berichtigen. Mengs' Schrift befindet sich jetzt noch in Goethes Büchersammlung. Auch Johann George Sulzers „Allgemeine Theorie der schönen Künste" bezieht sich unter dem Stichwort „Ideal" (2. Aufl. 1792—94, 2, 671) ausdrücklich auf Mengs' Scheidung.

[11] Aug. Wilhelm Schlegels Vorlesungen über philosophische Kunstlehre mit erläuternden Bemerkungen von Karl Christian Friedrich Krause. Herausgegeben von Aug. Wünsche. Leipzig 1911, S. 311 ff. (Leider ist die Ausgabe nicht sehr zu rühmen; nicht einmal ein alphabetisches Register ist beigegeben. Sie bietet indes endlich eine feste Handhabe, die Vorgeschichte von Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesungen und damit ihr Verhältnis zu Schelling genauer zu bestimmen, als Haym es tun konnte.) An Moritz' Satz, den auch Goethe anführt und der zu den wichtigsten des Heftes gehört, daß jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers im kleinen ein Bild des großen Ganzen im Universum sei (die Berliner Vorlesungen zitieren genauer, doch kann die auffallende Abweichung auch dem Nachschreiber der jenaischen zur Last fallen), fügt a. a. O. Schlegel die Worte: „Die Tatkraft ist eine dunkle Ahnung von den Verhältnissen des Weltganzen, von dem jedes Kunstwerk ein Abdruck ist, es (sie?) umfaßt alle einzelnen Seelenkräfte und ist eine Art von künstlerischem Instinkt, die über die Wirklichkeit hinausgeht und dem Dunkeln instinktartig nachgeht. M. scheint damit ausdrücken zu wollen, was man das Streben nach dem Unendlichen nennt." Indes ist die Überlieferung der jenaischen Vorlesungen so unzuverlässig, daß die dunkle Deutung eines dunkeln Begriffs unsicher und die Frage offenbleiben muß, ob nicht auch hier der Nachschreiber sein Handwerk treibt. Sicher ist nur, daß Moritz unter dem Begriff der „dunkelahnenden Tatkraft" alles zusammenfaßt, was von Schelling der zugleich bewußten und bewußtlosen Tätigkeit des Künstlers zugeschrieben wird. Vgl. auch Enders a. a. O. S. 92 ff.

[12] J. Minors Neudruck der ersten Ausgabe des „Sternbald" in Kürschners Deutscher Nationalliteratur Bd. 145 S. 240. 296.

[13] Rudolf Köpke, Ludwig Tieck. Erinnerungen usw. 1, 88 ff. — Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts. Von Winckelmann bis zu Wackenroder. Berlin 1904, S. 18 ff. — Koldewey nimmt (S. 64 ff.) an, daß der Aufsatz über die Peterskirche in den „Phantasien über die Kunst" abhängig sei von Moritz. Moritz' Äußerung über die Peterskirche in seiner und A. Hirts Zeitschrift „Italien und Deutschland" entspricht übrigens dem einschlägigen Abschnitt von Moritz' „Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788" (Berlin 1792—93, 2, 176—97; bes. S. 182 f.). — Alle Grundstoffe, die sich zur Romantik aufbauten, meint Josef Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften (Regensburg 1918, 3, 173) in Moritz zu entdecken. Vgl. Enders a. a. O. S. 80—108 u. ö.

[14] Wie weit Herder auch auf diesem Weg vorangeschritten war, zeigt das erste „Kritische Wäldchen“ (Suphan 3, 106f.); vgl. oben S. 51 ff.

[15] Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil, § 751, Weimarische Ausgabe Abt. II 1, 302. Vgl. E. A. Boucke, Goethes Weltanschauung auf historischer Grundlage. Stuttgart 1907, S. 212f.

[16] Vgl. Max Heckers Ausgabe von Goethes „Maximen und Reflexionen“ (Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 21) Nr. 183. 201. 384. 413. 1112f. Weimarische Ausgabe 49 (2), 234f.

[17] Etwas unklar spricht von diesen Zusammenhängen Max Adam, Schellings Jenaer-Würzburger Vorlesungen über „Philosophie der Kunst“ (1802/05). Leipziger Dissertation 1907, S. 16f.

[18] Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892/98, Berlin 1899, S. 91.

SCHILLER UND DIE BILDENDE KUNST

1904

I

UNTER den meisterhaften Charakteristiken, die Schiller in seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ deutschen Dichtern des 18. Jahrhunderts gewidmet hat, bleibt, was er von Klopstock sagt, ein unvergängliches Muster seelischen Tiefblicks und künstlerischer Erfassung. Klopstocks dichterische Eigenheit konnte nur ein ihm kongenialer Künstler so scharf und so einsichtig umschreiben. Wirklich gilt ja auch von Schiller, was er dem Dichter der „Messiade“ zuerkennt: beider Sphäre ist das Ideenreich, und beide führen alles, was sie bearbeiten, ins Unendliche hinüber. Und wenn Schiller in Klopstock einen musikalischen Dichter erkennt und ihn zu plastischen Poeten in Gegensatz bringt, so holt er dieses entscheidende Beiwort aus seiner eigenen innersten Künstlererfahrung.

„Je nachdem . . . die Poesie entweder einen bestimmten Gegenstand nachahmt, wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten Zustand des Gemüts hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (plastisch) oder musikalisch genannt werden. Der letztere Ausdruck bezieht sich also nicht bloß auf dasjenige, was in der Poesie, wirklich und der Materie nach, Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effekte derselben, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen.“

Seiner Behauptung, Klopstock sei ein musikalischer Dichter, fügt Schiller, um Mißdeutungen auszuschließen, die angeführte Begriffsbestimmung an; in ihr hat die Poetik einen Gesichtspunkt von dauerndem Werte geschenkt bekommen. Geschöpft aber hat er diesen Gewinn aus der Beobachtung seines eigenen künstlerischen Wesens. Denn unrecht tut dem Künstlernatu-

rell Schillers, wer seine Phantasiebegabung ins Verstandesmäßige hinüberschiebt und sein dichterisches Schaffen aus dem Ideellen und Begrifflichen allein ableiten will. In jenen dunklen Tiefen, wo die ersten Keime künstlerischen Schaffens, dem Schöpfer selbst halb nur bewußt, sich regen und zu vollem Leben erstehen wollen, herrscht auch bei Schiller nicht begriffliche Klarheit. „Meine Ideen sind nicht klar, ehe ich schreibe", bekennt er am 25. Februar 1789 dem Freunde Körner. Freilich, anschauliche Bilder, wie sie Goethe dort unten erschaut, belichtete Gestaltengruppen, wie sie Otto Ludwig auf solchen ersten Stufen künstlerischen Schaffens vor sich sieht: sie fand Schiller nicht, wenn er den Blick in sein Inneres hinabsteigen ließ. Seine Poesie durchläuft, ehe sie zum Worte wird, einen Weg, auf dem sie nur Gefühl ist, allerdings nicht plastisches, sondern musikalisches.

Die Bekenntnisse Schillers tragen wie mit einem Schlage helles Licht in dies Geheimnis seines Schaffens. Sie sind nicht nur von individueller, vielmehr von allgemeiner Bedeutung; denn nicht er allein hat gleiches an sich erfahren.[1] In den Briefen an Körner vom 25. Mai 1792 und an Goethe vom 18. März 1796 legt er seine Beobachtung fest, dort noch suchend und unsicher, hier mit dem entschiedenen Griffe des Meisters. „Ich glaube," heißt es in dem Briefe an Körner, „es ist nicht immer die lebhafte Vorstellung eines Stoffes, sondern oft nur ein Bedürfnis nach Stoff, ein unbestimmter Drang nach Ergießung strebender Gefühle, was Werke der Begeisterung erzeugt. Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin." Ganz unzweideutig verkündet das zweite Bekenntnis: „Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee."

Verlockend wäre es, darzulegen, wie diese musikalische Gemütsstimmung noch der poetischen Idee einer Dichtung Schil-

lers ihr künstlerisches Gesetz gibt, das heißt wie in der letzten sprachlichen Formung von Schillers Dichtungen die musikalische Urkonzeption noch spürbar ist und wie sie die Melodie von Schillers Versen bedingt. Das Gesetz des Tonfalls von Schillers Vers ist so stark ausgeprägt, daß der memorierende Schauspieler von ihm sich getragen fühlt. Josef Kainz war dieses musikalische Gesetz von Schillers Vers so in Fleisch und Blut übergegangen, daß ihm der Wortlaut einer Versreihe Schillers notwendig den Wortlaut der nächstfolgenden ins Ohr rief. Was er hier fühlte, vermißte er bei anderen Dichtern; nie – behauptete er einmal – habe er gleiches bei Versen Gerhart Hauptmanns erlebt; er verwies dabei auf die Worte des armen Heinrich:

> Noch ganz in Blättern steht die Ulme und
> gleich wie aus Erz erhebt sie regungslos
> sich in des klaren Morgens kalte Luft . . .

Das Gefühlserlebnis eines scharfen Beobachters auf seine Stichhaltigkeit zu prüfen und mit Ergebnissen jüngster metrischer Lehren zusammenzuhalten, sei anderen überlassen. Hier soll ein Blick auf die Grenzen fallen, in die Schillers musikalische Dichterbegabung seine Künstlernatur eingeschlossen hat. Musikalische Stimmung ist der Ausgangspunkt seines Wirkens, alles Bildhafte tritt dabei in den Hintergrund. Mehrfach hat man erörtert, mit welcher Energie Schiller trotzdem seine Kunst dem Plastischen zulenkte, um nicht einseitig im Musikalischen zu verharren. Mit Bewußtsein hat er etwa, als er den „Kampf mit dem Drachen“ schuf, angeregt durch den Anblick von Kupferstichen, sich „die Unterhaltung verschafft, mit einer gewissen plastischen Besonnenheit zu verfahren“ (an Goethe, 21. August 1798). Daß er aber ein tieferes Verhältnis zur bildenden Kunst nie gewonnen hat, diese unleugbare Tatsache scheint doch wohl in den Voraussetzungen zu wurzeln, die ihn zum musikalischen Dichter machten.

Noch im Jahre 1803 nennt Schiller sich brieflich einen „Barbaren in allem, was bildende Kunst betrifft“ (Jonas 7, 21) und erwehrt sich W. von Humboldt gegenüber (ebenda S. 15)

der Zumutung, Rom aufzusuchen, mit der Begründung: „Leider ist Italien und Rom besonders kein Land für mich, das Physische des Zustandes würde mich drücken und das ästhetische Interesse mir keinen Ersatz geben, weil mir das Interesse und der Sinn für die bildenden Künste fehlt.“ Seines Könnens sich bewußt, hat Schiller nie gezögert, seine „Armut der Anschauungen und Erfahrungen nach außen“ zu bekennen. Daß er niemals zu andauernder und ruhiger Betrachtung von Werken der bildenden Kunst gekommen ist, daß ihm auf diesem Felde vor allem „Anschauung und Erfahrung“ fehlten, ist sicher. Ein Kunsthistoriker, ein Kritiker bildender Kunst ist er nie geworden. Und doch hat seine unvergleichliche geistige Kraft auch dem Gebiete, das ihm vermöge seiner Begabung und vermöge seines Bildungsganges fremd geblieben war, einen Zoll abgefordert. In seine Sprache hat er übersetzt, was ihm unverständlich schien, solange es ein eigenes Idiom redete; er hat mit starker Hand sich angeeignet, was seinem Wesen widersprach; kühn erobern, nicht anschmiegsam nachempfinden war seine Art.

Von Anfang an wagt er sich auf das Feld der bildenden Kunst; zunächst nicht mit besonderem Glück. Wie weit er im „Fiesko“ hinter Lessing zurückbleibt, wenn er dem Maler Conti der „Emilia Galotti“ seinen Romano (A. 2, Sz. 17) folgen läßt, hat Minor (2, 59 f.) epigrammatisch scharf festgestellt: „In seinen Gesprächen über die bildende Kunst klingt alles so geziert und affektiert, als bei Lessing natürlich und wahr; und wie man aus der kurzen Szene der Emilia Galotti herausliest, daß der Verfasser ein Kunstliebhaber und Kunstkenner der vornehmsten Art ist und daß ein inneres Bedürfnis hier zu künstlerischem Ausdruck gekommen ist: so liest man dort umgekehrt aus jeder Wendung des Gespräches, daß dem Freunde Danneckers und Heideloffs, dem Besucher des Antikensaals in Mannheim die bildende Kunst eine fremde Welt ist.“ Auch die schiefe Gegenüberstellung des „blühenden Apoll“ und des „männlich-schönen Antinous“ macht Minor mit Recht dem „Fiesko“ (A. 1, Sz. 1) zum Vorwurf, während

er die heute befremdende, nicht nur hier (A. 1, Sz. 13) begegnende Terminologie Schillers, der ein Freskogemälde von Romano herein- und hinaustragen läßt, nicht Schiller, sondern seiner Zeit zuschreiben darf. Ebenso erkennt er den Brauch des Sturm und Drangs, wenn Fiesko über dem Lob des Künstlers dessen Werk vergißt, während Lessings Prinz umgekehrt neben dem Werk die Person des Künstlers übersieht. Doch schon Luise nimmt in „Kabale und Liebe" (A. 1, Sz. 3) Lessings Wort auf; und im „Geisterseher", im fünften Brief des Barons von F***, wenn Schiller wieder einen Maler zu einem Prinzen führt, ergeht es diesem wie Lessings Hettore. Drei Gemälde, „eine Madonna, eine Heloise und eine fast unbekleidete Venus" werden gebracht. „Der Prinz blieb nicht einen Augenblick unschlüssig; man hatte sie kaum vor ihm ausgestellt, als das Madonnastück seine ganze Aufmerksamkeit auf sich zog; in den beiden übrigen wurde das Genie des Künstlers bewundert, bei diesem vergaß er den Künstler und seine Kunst, um ganz im Anschauen seines Werks zu leben."

Romano hat einen sterbenden Herkules, eine Kleopatra, einen wütenden Ajax geschaffen: dieser befindet sich „zu Rom, wo die Helden der Vorwelt im Vatikan wieder auferstehen". Neben Apoll und Antinous erscheint im „Fiesko" (A. 2, Sz. 5) noch die Venus von Florenz (in der Bühnenbearbeitung: „Venus von Medicis"). Durchaus antike Motive. In der ersten Szenenangabe der ältesten Fassung des „Don Carlos" bleibt der Titelheld vor der Statue der Biblis und des Kaunus stehen. Bildende Kunst scheint also für den jungen Schiller mit dem Altertum untrennbar verknüpft zu sein. Dieser Umstand, dann die Vorliebe seines zweiten Dramas für Gegenstände der Plastik und Malerei: sie waren die Folge des ersten starken Kunsteindrucks, den Schiller empfangen hatte, seines Besuches des Mannheimer Antikensaals.

Zum erstenmal erstand hier vor Schillers Auge die Welt der antiken Kunst, soweit sie dem ausgehenden 18. Jahrhundert zugänglich war; in Abgüssen konnte er die Laokoongruppe

und den Apoll von Belvedere, den Torso des Herakles und die farnesische Statue, die Niobegruppe, Antinous, den borghesischen Fechter, die Venus von Medici und vieles andere von Angesicht zu Angesicht betrachten.[2] Wie sie sich ihm darstellten, das berichtete er sofort unter der Maske eines reisenden Dänen in dem Aufsatze „Der Antikensaal zu Mannheim". Unverkennbar sah er all das mit dem Auge Winckelmanns. Wie hätte auch der Weniggeschulte sich der überwältigenden Kraft Winckelmannischer Analyse entziehen können, da doch Lessing, Herder, Goethe es nicht vermocht haben? So machtvoll hatte Winckelmann diesen Bildwerken, die uns heute durchaus nicht alle als Ausdruck strengster griechischer Kunst erscheinen, den Stempel seines künstlerischen und sittlichen Ideals aufgedrückt, daß jeder Zeitgenosse nur in seinem Sinne sich in ihre Welt einfühlen konnte. Wohl reihte Schiller erst 1793 Winckelmanns Werke seiner Bibliothek ein; allein schon die Selbstrezension der „Räuber" bezeugt, daß er durch die Vermittlung von Lessings „Laokoon" mit dem Geiste des großen Archäologen und mit seiner Deutung der Laokoongruppe in Berührung gekommen ist. In Mannheim nahm er, mindestens aus abgeleiteten Quellen, Winckelmanns Anschauung jener Bildwerke in sich auf. Wörtlich stimmt, was er zu sagen hatte, mit Winckelmanns Wendungen überein.

In der Laokoongruppe wollte Winckelmann ein Zeugnis der edeln Einfalt und stillen Größe griechischen Wesens finden; er betonte immer wieder, wie sehr der Ausdruck des Affekts gemildert sei, wie der Geist des Leidenden den Schmerz des Körpers zu überwinden trachte: „Indem sein Leiden die Muskeln aufschwellt . . . tritt der mit Stärke bewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirn hervor, und die Brust erhebt sich durch den beklemmten Atem." Schiller sagt: „Dieser hohe Schmerz im Aug, in den Lippen, die emporgetriebene arbeitende Brust – ein Augenblick, ein Zustand, wo die Natur selbst sich so gern vergißt, so gern ins Gräßliche ausartet, bei aller Wahrheit so angenehm, bei aller Treue so delikat behandelt, daß sich das verwöhnteste Auge mit Trunkenheit darauf heften

kann.“ Im Apoll von Belvedere erkennt Schiller mit Winckelmann den Pythontöter. War doch Winckelmanns Deutung – sie ist längst aufgegeben worden – machtvoll genug, um auch in „Wanderers Sturmlied“ die Verse wachzurufen:

Wandeln wird er
Wie mit Blumenfüßen
Über Deukalions Flutschlamm,
Python tötend, leicht, groß,
Pythius Apollo.

Schiller aber hebt mit Winckelmann hervor, daß es dem Künstler geglückt sei, den Eindruck einer unsterblichen Erscheinung zu erwecken, und bestimmt das künstlerische Wertverhältnis des Apoll von Belvedere und des Herkulestorso ganz wie Winckelmann: höherer Stil dort, höchster künstlerischer Genuß hier. Auch was Winckelmann von den Köpfen der Niobiden gesagt hat, bleibt für Schiller unverloren.

Nach zwei Seiten hin ist auf lange Zeit hinaus die in Mannheim unter Winckelmanns Leitung gewonnene Anschauung für Schiller bindend. Lessings „Laokoon“ dient daneben nur als Stütze. Erstens bewegt sich Schiller als Dichter und als Theoretiker fortan im Kreise der Bildwerke, die er in Mannheim gesehen: Laokoon, Apoll von Belvedere, farnesischer Herkules und Torso. Wenn er von der Antike spricht, so sieht er sie fast immer aus dem Gesichtswinkel dieser Werke ihrer Plastik. Zweitens wird ihm die Grundanschauung, auf der sich Winckelmanns Charakteristiken dieser Bildwerke aufbauten, das Ideal der edeln Einfalt und stillen Größe, zu einem unentbehrlichen Zug seiner eigenen ästhetischen und ethischen Gedankenbauten. Um so stärker bannt ihn Winckelmann, als ja Schillers letzter Versuch, selbständig in die bildende Kunst sich einzuleben, nicht zur Ausführung gekommen ist. Der 1793 geplanten systematischen Darstellung seiner Ästhetik, dem „Kallias“, sollte ausgiebiges Studium der bildenden Kunst zugrunde gelegt werden. Das ist aus dem Briefe an Körner vom 11. Januar 1793 zu erkennen. Das Schicksal hintertrieb die Ausführung des ganzen Planes.

Zunächst seien Schillers Äußerungen über die Bildwerke der Antike einer raschen Musterung unterworfen, die wie diese ganze Studie keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

In Winckelmanns Sinne spricht der Aufsatz über Lykurg (1790) von der „vollkommnen Form eines Antinous, eines vatikanischen Apolls". In den Fragmenten aus Schillers Vorlesungen 1792/93, die Chr. Fried. Michaelis der Nachwelt erhalten hat, gedenkt eine längere, von Winckelmann getragene Gedankenfolge über die Bedingungen der Schönheit menschlicher Gestalt wiederum des vatikanischen Apoll, der – genau wie Winckelmann es bestimmt hatte – „gleichsam schwebt". Das Ideal menschlicher Schönheit findet der Schluß der Abhandlung „Über Anmut und Würde" mit Winckelmann im „belvederischen Apoll", dem hier die „göttliche Gestalt einer Niobe", der „borghesische geflügelte Genius", die „Muse des barberinischen Palastes" beigesellt werden. Endlich faßt den Apoll von Belvedere der letzte Satz der Besprechung von Matthissons Gedichten abermals als den „Besieger des Python", der „den furchtbaren Bogen mit der Leier vertauscht".

Die Laokoongruppe, in der Selbstrezension der „Räuber" mehr mit Lessing als mit Winckelmann zum Beleg des „Anstands und der Milderung" der „anschaulichen Kunst" erhoben, in Michaelis' Fragmenten von einem verwandten Gesichtspunkte betrachtet, wird in der Abhandlung über „Würde" nach der Deutung Winckelmanns zum Nachweis verwertet, wie „Ruhe im Leiden", das heißt Würde im qualvollsten Affekt bewahrt werden könne. In weiterer Ausführung dieser Idee benutzt der Aufsatz „Vom Erhabenen" (in dem später „Über das Pathetische" überschriebenen Teil) Winckelmanns Beobachtungen mit ausdrücklicher Nennung seines Namens, ja mit einer langen Anführung aus Winckelmanns „Kunstgeschichte". „Die Gruppe des Laokoon und seiner Kinder", heißt es, „ist ohngefähr ein Maß für das, was die bildende Kunst im Pathetischen zu leisten vermochte"; und über Winckelmanns Worte fällt Schiller das Urteil: „Wie wahr

und fein ist in dieser Beschreibung der Kampf der Intelligenz mit dem Leiden der sinnlichen Natur entwickelt, und wie treffend die Erscheinungen angegeben, in denen sich Tierheit und Menschheit, Naturzwang und Vernunftfreiheit offenbaren.“ In dem Gedichte „Das Ideal und das Leben“ endlich zeichnete Schiller, getreu nach Winckelmann, Laokoon, wie er „mit namenlosem Schmerz“ der Schlangen sich erwehrt.

An Winckelmanns ahnungsfrohe Deutung des Herkulestorso denkt Schiller, wenn er am 29. November 1794 an Goethe über das Faustfragment von 1790 schreibt: „Ich gestehe Ihnen, daß mir das, was ich von diesem Stücke gelesen, der Torso des Herkules ist.“ Aber noch viel mehr ergibt sich aus Winckelmanns Deutung für Schiller: Herkules wird dem aus eigener Kraft Emporgestiegenen ein Symbol ruhm- und sieggekrönten Ringens. „Nicht aus meinem Nektar hast du dir Gottheit getrunken; deine Götterkraft wars, die dir den Nektar errang“, so spricht „Zeus zu Herkules“. Immer wieder umschwebt Schiller die Vorstellung des ringenden und duldenden, dann das verklärte Bild des in den Olymp aufgenommenen Halbgottes. Neben Ödipus, Perseus, Theseus stellt den Vertilger der allgemeinen Feinde die Studie über die erste Menschengesellschaft. „Groß war Herkules, da er seine zwölf Arbeiten unternahm und beendigte“, heißt es in dem Aufsatz „Vom Erhabenen“. Den duldenden, willig alle Erdenlasten tragenden Herkules führt als Verklärten der Schluß des Gedichtes „Das Ideal und das Leben“ in den Olymp:

Tief erniedrigt zu des Feigen Knechte,
Ging in ewigem Gefechte
Einst Alcid des Lebens schwere Bahn,
Rang mit Hydern und umarmt' den Leuen,
Stürzte sich, die Freunde zu befreien,
Lebend in des Totenschiffers Kahn.
Alle Plagen, alle Erdenlasten
Wälzt der unversöhnten Göttin List
Auf die willgen Schultern des Verhaßten,
Bis sein Lauf geendigt ist –

Bis der Gott, des Irdischen entkleidet,
Flammend sich vom Menschen scheidet
Und des Äthers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen ungewohnten Schwebens,
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.
Des Olympus Harmonien empfangen
Den Verklärten in Kronions Saal,
Und die Göttin mit den Rosenwangen
Reicht ihm lächelnd den Pokal.

Der unausgeführte Plan einer Vermählung des Herkules und der Hebe hätte den Weg des Heros von irdischer Pein zu des Äthers leichten Lüften nur ausführlicher und reicher dargestellt, den Weg, in dem Schiller das Symbol seiner eigenen Lebensbahn sah. All das aber ist wieder mit Winckelmanns Auge aus der Kunst der Antike, und zwar aus dem farnesischen Herkules und aus dem Torso herausgelesen; denn Winckelmann scheidet „einen Herkules, welcher wider ungeheure und gewaltsame Menschen zu streiten hatte und noch nicht an das Ziel seiner Arbeiten gelangt war, von dem mit Feuer gereinigten und zu dem Genuß der Seligkeit des Olympus erhabenen Körper desselben"; „jener", fügt er hinzu, „ist in dem farnesischen Herkules, und dieser in dem verstümmelten Sturze desselben im Belvedere vorgestellt". In Mannheim hatte Schiller beide Bildwerke gesehen, damals noch ahnungslos, daß ihr Gegensatz ihm einst das letzte und höchste Wort leihen werde, das er als Künstler, Ethiker und Mensch über sein Leben wie über alle Menschenexistenz zu sagen hatte.

Denn schon aus diesen wenigen Belegstellen erhellt, wie die von Winckelmann gegebenen Deutungen der antiken Bildwerke nicht so sehr im Sinne bildender Kunst als vielmehr im weitesten menschlichen Sinne für Schiller fruchtbar geworden sind. Wirklich baut er aus ihren Elementen das Wesen dreier Anschauungen auf, die seiner Ästhetik und Ethik zu entscheidender Charakteristik dienen. Laokoon wird ihm zum Ausdruck der „Würde" oder des „Erhabenen": ein Mensch,

den das Schicksal erhebt, wenn ihn das Schicksal zermalmt; die Göttergestalten der antiken Kunst versinnlichen ihm sein ethisches und ästhetisches Ideal harmonischer Totalität; die beiden Formungen des ringenden und des verklärten Herkules sagen ihm, wie der Mensch aus den Banden des Erdenlebens zu seinem Ideal hinaufstreben kann und muß, auf welchem Wege er mithin seine Bestimmung zu erfüllen vermag.

Schon haben wir Laokoon – nach Winckelmanns Auffassung – als Ausdruck der im Affekt bewahrten Würde kennengelernt. Die Abhandlung „Über Anmut und Würde" legt auch, ebendort, wo sie von Apoll, Niobe, dem borghesischen Genius und der barberinischen Muse spricht, abermals mit Berufung auf Winckelmann, freilich diesmal mit einer kleinen Umbiegung von Winckelmanns Wortbrauch, den höchsten, vollendeten Ausdruck der Menschheit an jenen Bildwerken fest. Winckelmanns Ideal der edeln Einfalt und stillen Größe wird hier als Vereinigung von Anmut und Würde gefaßt und in den griechischen Götterbildern gefunden: „Mit gemildertem Glanze steigt in dem Lächeln des Mundes, in dem sanftbelebten Blick, in der heitern Stirne die Vernunftfreiheit auf, und mit erhabenem Abschied geht die Naturnotwendigkeit in der edeln Majestät des Angesichts unter."

Der in der Vereinigung von Anmut und Würde sich kundgebende Ausgleich von Vernunftfreiheit und Naturnotwendigkeit ist Schillers sittliches Ideal, seine eigenste Schöpfung; aus ihr leitet er sein ästhetisches Ideal ab, und er findet es wieder in den genannten Bildwerken. Im fünfzehnten der „Briefe über ästhetische Erziehung" entwickelt er das Ideal des Menschentums aus einem neuen Grundsatz: Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt. Und wiederum beruft er sich auf die olympischen Götter der Griechen, das heißt auf ihre Gestaltung in der bildenden Kunst. Nur nennt er jetzt, wohl durch Goethe geleitet, nicht jene Bildwerke, sondern Juno Ludovisi, vor der Goethe in Italien huldigend gestanden hatte. In wörtlichen Anklängen an die Wendungen des Aufsatzes „Über Anmut und Würde" heißt es: „Es ist weder Anmut, noch ist es Würde, was

aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludovisi zu uns spricht; es ist keines von beiden, weil es beides zugleich ist.“ Den innersten Gehalt aber seines hier umschriebenen Ideals menschlicher Entwicklung formte er dichterisch in dem Gedichte „Das Ideal und das Leben“, und zwar wieder mit Bezug auf die ihm von Winckelmann gedeuteten Griechengötter.

Den Weg endlich zu diesem letzten Ziel, heraus aus der Enge der Existenz des kämpfenden Menschen, weist ihm Winckelmanns Gegenüberstellung des farnesischen Herkules und des Torso. Die höchste Höhe dichterischer Absichten, die sich spekulativ aus Schillers Ästhetik ableiten läßt, wäre in der geplanten, nie ausgeführten Idylle, der die Vermählung des Herkules mit der Hebe zum Inhalt dienen sollte, zum Ausdruck gelangt. Darum nennt Schiller in dem Briefe an Humboldt vom 30. November 1795 diesen Plan „in gewissem Sinne ein Maximum“. Über diesen Stoff hinaus gibt es keinen mehr für den Poeten“, meint er. Getragen von der Anschauung der griechischen Götterstatuen, aus der Winckelmanns Deutungen erstanden waren, möchte er – „welcher höchste aller Genüsse!“ – die Szene im Olymp darstellen; alles Sterbliche sollte da ausgelöscht sein, lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermögen, kein Schatten, keine Schranke zu sehen sein.

In der Schrift über naive und sentimentalische Dichtung (Säkularausgabe 12, 227f.) gab Schiller zu erkennen, wie ganz anders als die Idyllendichter aus dem Umkreis Geßners er sich die Aufgaben seiner Idylle dachte. Den Geist auszuschließen, um mit dem Herzen ein leichteres Spiel zu haben, lag ihm fern. Vorwärts zu unsrer Mündigkeit solle auch die Idylle führen, um die höhere Harmonie empfinden zu lassen, die den Kämpfer belohnt, den Überwinder beglückt. Sie stelle Hirtenunschuld dar in Menschen der Kultur und unter allen Bedingungen des rüstigsten, feurigsten Lebens, des ausgebreitetsten Denkens, der raffiniertesten Kunst, der höchsten gesellschaftlichen Verfeinerung.

Ob nicht Goethe an Schillers Absichten dachte, als er seinem Faust auf dessen langem Wege einen Augenblick idyllischen

Genießens schenkte? „Arkadisch frei sei unser Glück" ruft Faust der endlich erkämpften Helena zu. Dieses Arkadien zu zeichnen, versenkte sich Goethe in die damals neusten Schilderungen Griechenlands. Fausts Rede (Vers 9506–73) entwickelt die Pracht des Lands, in dem das Wohlbehagen erblich ist. Er wahrt dabei die hohen geistigen Ansprüche, die von Schiller gefordert worden, ihm selbst das Gegebene waren. Was er Helena zu bieten hat, ist wirklich Licht, Freiheit, Vermögen. Kein Schatten, keine Schranke ist zu spüren.

2

Schiller hat den Plan nicht zur Ausführung gebracht. Sein künstlerisches Temperament drängte ihn zum Tragischen hin. Im Tragischen indes hatte seine Spekulation eine Stufe dichterischen Schaffens festgestellt, die nicht an seinen obersten Schönheitsbegriff heranreichte. Mit Schillers Worten darf man sagen: in Winckelmanns Griechengöttern, in dem Plan der Idylle von Herkules und Hebe waren Anmut und Würde verbunden; die Tragödie bleibt als Ausdruck der Würde einseitig unter solcher Allseitigkeit stehen. Es hat etwas Tragisches an sich, wie Schiller das Höchste, das in der Kunst geleistet werden könnte, deutlich und scharf umschrieben vor sich sieht und wie er doch verzichtet, es künstlerisch zu formen, und dafür bei einer Dichtungsart stehenbleibt, die ihm nicht als höchste gelten konnte. Hätte er von den beiden Formen dramatischer Kunst die Komödie sich zum Feld seiner dichterischen Tätigkeit erlesen, so wäre er seinem Ideale harmonischer Menschlichkeit und rein ästhetischer Kunst noch näher geblieben. Mehrfach hatte er das Wesen der Komödie in diesem Sinne dem der Tragödie theoretisch gegenübergestellt. Doch sein künstlerisches Naturell, seine unverkennbare Begabung zum Tragischen und eine richtige Erkenntnis seiner dichterischen Fähigkeiten ließ ihn das Gebiet bebauen, auf dem er in seiner Höhezeit als Meister schaltet und waltet.[3]

Nicht Anmut und Würde, sondern Würde allein, nicht das höchste Schöne, sondern das Erhabene hat er da zu gestalten

versucht. Man begreift, daß er allmählich für das gewählte Gebiet sich mehr und mehr erwärmte und daß er das Schöne, das Winckelmann (ebenso wie Lessing) aus den Bildwerken der Griechen abgeleitet hatte, die edle Einfalt und stille Größe dieser Kunst, nicht auf die Dauer als alleinseligmachenden Grundsatz anerkennen konnte. Wirklich äußerte er wenige Jahre nach dem Abschluß seiner ästhetischen Spekulationszeit wesentlich geänderte Anschauungen. Der Kunsthistoriker A. L. Hirt war mit der Behauptung hervorgetreten, daß das Charakteristische und Pathetische der antiken bildenden Kunst stärker betont werden müsse. Nicht gerade glücklich geformt, nichts weniger als geschmackvoll vorgebracht, forderte dieses Bekenntnis den Spott der jungen Romantiker heraus: auch Goethe konnte nur bedingt zustimmen. Schiller jedoch (an Goethe, 7. Juli 1797), der durch die Vorarbeiten zum „Wallenstein" damals schon auf das Gebiet des Pathetischen sich versetzt sah, stellte sich auf Hirts Seite. Es sei, meinte er, gerade der rechte Moment, daß die griechischen Kunstwerke von seiten des Charakteristischen beleuchtet und durchgegangen würden; „denn allgemein herrscht noch immer der Winckelmannische und Lessingische Begriff, und unsre allerneuesten Ästhetiker, sowohl über Poesie als Plastik, lassen sichs recht sauer werden, das Schöne der Griechen von allem Charakteristischen zu befreien und dieses zum Merkzeichen des Modernen zu machen". Viel zu weit sei man in der Entgegensetzung des Schönen gegen das Richtige und Treffende gegangen; eine Absonderung, die bloß der Philosoph mache, habe man viel zu grob genommen. Wenden sich diese Bemerkungen gegen die jungen Romantiker, zunächst gegen Fr. Schlegel, so trifft Schiller im gleichen Zusammenhange auch ihre Gegenfüßler, die den Begriff der Schönheit viel zu sehr auf den Inhalt der Kunstwerke und nicht auf ihre Behandlung beziehen. „So müssen sie freilich verlegen sein, wenn sie den vatikanischen Apoll und ähnliche, durch ihren Inhalt schon schöne Gestalten, mit dem Laokoon, mit einem Faun oder andern peinlichen oder ignobeln Repräsentationen unter einer Idee von Schönheit begreifen sollen." Er selbst

möchte beiden Parteien gegenüber lieber das Wort Schönheit, „an welches einmal alle jene falsche Begriffe unzertrennlich geknüpft sind", aus dem Umlauf bringen und dafür „die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn" setzen.

Scheint da nicht alles umgeworfen zu sein, was Schiller in seinen theoretischen Schriften aufgestellt hatte? Aus Winckelmanns und Lessings Anschauungen heraus war dort der Begriff des höchsten Schönen geholt worden; dieser „Winckelmannische und Lessingische Begriff" wird jetzt plötzlich als veraltet hingestellt. Zwischen dem Idealschönen des vatikanischen Apoll und dem nur Erhabenen des Laokoon war dort eine scharfe Grenze gezogen, jetzt treffen sich beide Richtungen „unter einer Idee von Schönheit", für die freilich Schiller lieber „Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn" setzen möchte. Tatsächlich scheint die „Absonderung, die bloß der Philosoph" Schiller gemacht hatte, für den Künstler und Kritiker Schiller unbrauchbar geworden zu sein. Und doch liegt nicht eine völlige Schwenkung, sondern nur eine veränderte Bewertung des Idealschönen und des Erhabenen vor, und sie gründet sich auf die künstlerischen Erfahrungen, die Schiller inzwischen an seinem eigenen Schaffen gemacht hatte. Dem Theoretiker, der von Kant streng zu scheiden gelernt hatte, war es ebenso selbstverständlich, Schönes und Erhabenes zu trennen, wie es dem schaffenden Dichter notwendig erscheinen mußte, sich nicht von dem Gebiet des Schönen ausgeschlossen zu sehen, wenn er dem „Erhabenen" der Tragödie diente. Oder um auch hier das Wort Schönheit zu meiden, an das falsche Vorstellungen ja heute noch unvermeidlich sich knüpfen: Schiller mußte, um sich nicht höchste ästhetische Wirkung von vornherein abzusprechen, das Idealschöne seiner Abhandlungen niedriger, das Pathetische, die „Würde", höher einschätzen. Er durfte dies um so mehr, da keine Tragödie bloß auf „Würde" im Sinne Schillers eingeschworen, sondern, wie jedes lebendige Kunstwerk, das Gebiet des Ästhetischen in seinem ganzen Umfang auszumessen bestimmt ist. Und so hoffte er denn als Dramatiker und Dramaturg von einer Er-

örterung des „Charakteristischen und Leidenschaftlichen der griechischen Kunstwerke“ mächtige Förderung.

Goethe hatte in dem Briefe vom 5. Juli 1797, der Antwort auf Schillers hier betrachtetes Bekenntnis, ein Wort von den Theoretikern fallen lassen, deren „Enunziationen“ die „Kunst begrenzen“, das heißt einengen. Lessing, Winckelmann, Hirt selbst hatte er da im Auge. Auch Schillers Worte sind von dem Wunsche getragen, der Kunst freie Hand zu lassen, und wär es auf Kosten seiner eigenen älteren Ansichten.

Von Winckelmann, von Lessing hat sich der Künstler Schiller zuletzt befreien müssen. Merkwürdig, wie er etwa um dieselbe Zeit gegen eine andere Anschauung, die er von dem Archäologen Lessing übernommen hatte, mindestens einen satirischen Trumpf ausspielt. In den „Göttern Griechenlands“ hatte er das Ergebnis von Lessings Studie „Wie die Alten den Tod gebildet?“ in die Verse zusammengefaßt:

Damals trat kein gräßliches Gerippe
Vor das Bett des Sterbenden. Ein Kuß
Nahm das letzte Leben von der Lippe,
Still und traurig senkt ein Genius
Seine Fackel.

Im Xenienalmanach aber steht Schillers skeptisches Distichon: „Der Genius mit der umgekehrten Fackel“:

Lieblich sieht er zwar aus mit seiner erloschenen Fackel,
Aber, ihr Herren, der Tod ist so ästhetisch doch nicht.

In der Richtung, die Schiller in dem Briefe an Goethe vom 7. Juli 1797 mit seiner Parteinahme für charakteristische Kunst eingeschlagen hatte, ist er nur als Dichter weitergeschritten. Für tiefere, von hier aus unternommene Erfassung der bildenden Kunst blieb ihm keine Muße; und so ist trotz allen Anregungen und Belehrungen, die ihm der Verkehr mit Goethe und mit Heinrich Meyer bringen konnte, abstrakt und allgemein, was er 1800 „An den Herausgeber der Propyläen“ über die Bilder sagt, die ein Preisausschreiben der Weimarer Kunstfreunde zutage gefördert hatte. Er selbst war sich vollauf bewußt, daß er nur ins Poetische und allgemein Philoso-

phische hier gegangen sei, daß das „eigentlich Künstlerische“ von Plastik und Malerei außer seiner Kompetenz und Wissenschaft liege, daß er nur einige Gedanken auszusprechen, den Leser zu unterhalten, den „Künstler ein wenig anzuregen und mitunter konfus zu machen“ versucht habe. Wie der Aufsatz „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“ und die „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst“ in den wenigen Worten, die sie der bildenden Kunst widmen, elementar-ästhetische Formeln auf das Sondergebiet anwenden, so bewegt sich das Schreiben „An den Herausgeber der Propyläen“ lediglich in den „Absonderungen, die bloß der Philosoph“ macht, spricht etwa ganz im Sinne einer Stelle der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ von dem Verderben, das der zeitgemäße Hang zum Sentimentalischen der bildenden Kunst bringe, ja baut im wesentlichen auf den Scheidungen jener Abhandlung auf. An die Aufgabe, lebendige Erkenntnis der Kunst gegen philosophische Gedankenbauten auszuspielen, wagt Schiller sich nicht. Nur die allgemeinsten und darum leicht mißverstandenen Kunstforderungen werden entwickelt und geistreich für die Bildwerke verwertet, die den Preisrichtern vorlagen. Auch die Gedankenlyrik des reifen Dichters bleibt gern bei allgemeiner philosophischer Betrachtung stehen, wenn sie das Gebiet der bildenden Künste berührt: so wenn er beklagt, daß die Antiken Italiens nach Paris von Napoleon geschleppt worden seien, oder wenn er den griechischen Genius an Meyer, die Antike an den nordischen Wanderer Worte richten läßt. Er begnügt sich mit knappen Andeutungen, wo er von antiken Bildwerken zu reden hat: so im „Spaziergang“ und in „Pompeji und Herkulanum“. Selbstverständlich geht die rasch hingeworfene „Huldigung der Künste“ in der Selbstcharakteristik von Skulptur und Malerei nicht über beiläufige Andeutungen hinaus. Auch der Dresdner Aufenthalt vom Jahre 1801, währenddessen Schiller die Kunstschätze der Stadt genauer angesehen zu haben scheint als je vorher, hat da nichts mehr geändert. Daß Schiller bildende Kunst damals

nur noch durch die Brille der Weimarer Kunstfreunde sah, beweist ein gleichzeitiges Gespräch mit Tieck, das R. Köpke (1, 257 f.) aufgezeichnet hat. Um so bemerkenswerter ist, daß die in der Jugend gepflegte Neigung, Motive der bildenden Kunst dem Drama einzuweben, zuletzt wieder erwacht. Gegen die Romantiker richtet sich Schillers Wort von 1797 über das Charakteristische; in den folgenden Jahren hat er je länger desto weniger für sie übrig. Und doch würdigt er sie eben auf jenem Boden des Wettkampfs: Gemälde in Dichtung umzusetzen, ist seit 1798 eine gern gepflegte Lieblingsaufgabe der Romantiker. Und Schiller versucht gleiches zum ersten Male in „Maria Stuart".

Längst hat man bemerkt, daß die enthusiastischen Worte, mit denen Mortimer (A. 1, Sz. 6) die „heitre Wunderwelt" der Kunst Roms feiert, sich mit der romantischen „prédilection d'artiste" für katholische Kunst enge berühren. Wohl huldigt Mortimer zunächst der antiken Baukunst, spricht von „der Säulen Pracht und Siegesbogen", von „des Kolosseums Herrlichkeit". Dann aber heißt es:

Wie wurde mir, als ich ins Innre nun
Der Kirchen trat und die Musik der Himmel
Herunterstieg und der Gestalten Fülle
Verschwenderisch aus Wand und Decke quoll,
Das Herrlichste und Höchste, gegenwärtig,
Vor den entzückten Sinnen sich bewegte,
Als ich sie selbst nun sah, die Göttlichen,
Den Gruß des Engels, die Geburt des Herrn,
Die heilge Mutter, die herabgestiegne
Dreifaltigkeit, die leuchtende Verklärung.

Bisher ist von den großen Malern der italienischen Renaissance keine Rede gewesen. Sehr selten nur begegnen ihre Namen in Schillers Schriften und Briefen. Vereinzelt steht in einem Briefe an Streicher (8. Dezember 1782) die Erwähnung des Gerüchts da, daß Tizian Raffaels Farbenreiber gewesen sei. In „Anmut und Würde" wird das Leben der schönen Seele mit den Gemälden Tizians verglichen, in denen alle

schneidenden Grenzlinien verschwunden sind und doch die ganze Gestalt nur desto wahrer, lebendiger, harmonischer hervortritt. Ein andres Mal (an Goethe, 4. Juli 1797) nimmt Schiller sich Michelangelos gegen Hirt an. Um so wichtiger sind die zitierten Verse der „Maria Stuart".

Im März 1799 war das erste Heft des zweiten Bandes der romantischen Zeitschrift „Athenäum" ausgegeben worden. In dem Gespräch „Die Gemälde" hatten die Genossen die Kunstwerke der Dresdner Galerie nach romantischer Kunstauffassung gefeiert; Wilhelm Schlegel war da von ungebundener zu gebundener Rede weitergegangen und hatte, zumeist in Sonetten, nicht gerade einzelne Gemälde, aber hergebrachte Gegenstände der katholischen Renaissancemalerei in Verse umzusetzen gesucht. Die Poesie sollte auf diesem Wege der Malerei ihre Dankbarkeit beweisen. Da ist je ein Sonett dem Ave Maria, der Geburt Christi, der Mater dolorosa, der „Mutter Gottes in der Herrlichkeit" gewidmet. Stück für Stück die Motive, deren auch Mortimer gedenkt. Nur die „herabgestiegene Dreifaltigkeit" fehlt. Ist Wilhelm Schlegels später geäußerte Annahme zu kühn, daß Schiller, um einen durch die Kunst zum Katholizismus hingetragenen Schwärmer zu zeichnen, die Züge seiner Schilderung diesen Zeugnissen romantischer „prédilection d'artiste" für katholische Malerei entnommen hat? Allein Schiller blieb hier nicht stehen. Maria Stuart selbst, entzückt, in Melvil einen Priester zu entdecken, der ihre letzte Beichte hören soll (A. 5, Sz. 7), ruft:

> . . . wie den Apostel einst
> Der Engel führte aus des Kerkers Banden,
> Ihn hält kein Riegel, keines Hüters Schwert,
> Er schreitet mächtig durch verschloßne Pforten,
> Und im Gefängnis steht er glänzend da –
> So überrascht mich hier der Himmelsbote . . .

Mit Recht hat man in diesen Versen eine dichterische Umformung von Raffaels „Befreiung Petri" erkannt. Und wie hier verwertete Schiller in der „romantischen" Tragödie der „Jungfrau von Orleans" ein Werk Raffaels, nicht um einen

Abtrünnigen zu charakterisieren, nein, um eine Gestalt voll katholischen Glaubens zu schaffen. Die „Mutter Gottes in der Herrlichkeit“ hatte W. Schlegel der Sistina Raffaels nachempfunden:

Dir neigen Engel sich in tiefer Feier,
Und Heilge beten, wo dein Fußtritt wallt . . .
Du trägst ein Kind voll hehrer Allgewalt,
Des Todes Sieger und der Welt Befreier . . .

Hat nicht auch Schiller das Motiv der Sistina vor Augen, wenn er Johanna ihre letzte Vision mitteilen läßt?

Der Himmel öffnet seine goldnen Tore,
Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
Sie hält den ewgen Sohn an ihrer Brust,
Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen.

Hier tritt Schiller ohne Vorbehalt in Wettkampf mit W. Schlegels Versuchen, katholische Malerei in Dichtung zu wandeln. Soll es als Zeugnis für Schillers unplastische Dichterbegabung gelten, daß er in die beiden letzten Verse einen scheinbar unlöslichen Widerspruch bringt? Wie kann Maria den Sohn an ihrer Brust halten und zugleich die Arme Johanna entgegenstrecken? Der Einwand wäre kleinlich. In traumhafter Vision gelten gewiß die Gesetze der bildenden Kunst nicht bis ins letzte.

Das Motiv selbst aber klingt nochmals bei Schiller an in den Chorversen der „Braut von Messina“:

Selber die Kirche, die göttliche, stellt nicht
Schöneres dar auf dem himmlischen Thron,
Höheres bildet
Selber die Kunst nicht, die göttlich geborne,
Als die Mutter mit ihrem Sohn.

Aber auch nur hier entlehnt die „Braut von Messina“ der Malerei ein künstlerisches Motiv. Ihrer antikisierenden Form entsprach, der Plastik sich zu nähern; und das kommt zur Geltung, wenn Schiller mehrfach die Handelnden zu plastischen Gruppen erstarren läßt. „Wilhelm Tell“, das moderner gedachte Stück, liebt dafür, malerische Wirkungen auszuüben,

mehr als irgendein Drama Schillers, wenigstens seit dem „Fiesko". Im „Demetrius" wäre wohl auch Ähnliches zur Geltung gelangt. „Fiesko" ist zu der Zeit geschrieben, als Schiller zum ersten Male mit bildender Kunst in Berührung gekommen ist. Am Ende seines Wirkens angelangt, läßt Schiller nochmals, und zwar mit gereifter Kraft, Bühnenbilder voll malerischen Zaubers vor den Augen des Zuschauers erstehen. Genua im „Fiesko", die Schweiz im „Tell" – nie hat Schiller dem Bühnenmaler reichere und dankbarere Aufgaben gestellt.

Nicht seine Begabung, nicht eine anregungsreiche künstlerische Umgebung hat Schiller dem Reiche der Plastik und Malerei zugeführt. Und doch möchten wir nicht missen, was innerhalb seines Schaffens diesem Reiche angehört. Der Philosoph Schiller hat hier Anschauung gefunden für seine Lieblingsideen; der Phantasie des Dichters ist diese Anschauung eine Quelle geworden, aus der er gern schöpft. Dem Dramatiker, der von einer musikalischen Stimmung ausging, erstanden durch die bildende Kunst plastische Ruhepunkte für die Melodie seiner tragischen Muse. „Ein Barbar in allem, was bildende Kunst betrifft"? Nein, auch hier der kühne Überwinder, dessen Götterkraft sich den Nektar errang.

ANMERKUNGEN

[1] Vgl. Theodor Poppe, Hebbel und sein Drama (Palaestra 8, Berlin 1900, S. 26f. 48f.). Eine erschöpfende Behandlung der Frage müßte sich mit K. Burdachs weitausgreifendem Aufsatz „Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik" (Deutsche Rundschau, Februar bis April 1910) auseinandersetzen.

[2] Ein Verzeichnis der Mannheimer Abgüsse stellt J. A. Beringer im Goethe-Jahrbuch 28, 154f. zusammen.

[3] Vgl. Walzels Rede zum Schillertage (Bern 1905) S. 20ff. Wenig fruchtet R. Knippel, Schillers Verhältnis zur Idylle (Leipzig 1909).

RICARDA HUCHS ROMANTIK

1900. 1905

I

DARF ein ernster Forscher heute von Neuromantik reden? Die einen leugnen sie völlig; sie sehen in der Gegenwart nur vereinzelte romantische Züge, die sie eines gemeinsamen Namens und der Würde einer historischen Erscheinung nicht für wert halten. Andere suchen diese Züge zu begreifen und abzuschätzen, verwerfen aber entweder einen Zusammenhang zwischen Gegenwart und Vergangenheit oder verketzern, was sie an der Romantik von 1900 preisen, sobald dasselbe die Jahreszahl 1800 weist. Doch gibt es auch Kritiker, die der Romantik von heute ihren Platz tief unter der Romantik von einst anweisen. Wieder andere kämpfen hartnäckig gegen die alte und gegen die neue Romantik und beweisen durch ihre Erbitterung am besten, wie eng sie den Zusammenhang beider empfinden und wie lebendig heute noch die Nachwirkungen der alten Romantik sind. Endlich ist eine letzte Gruppe bemüht, die Übereinstimmungen aufzudecken, das Verwandte herauszufühlen und den Vorgang zu ergründen, durch den am Ende des Jahrhunderts die Tendenzen seines Anfangs sich erneuern.

Die Zahl dieser unvoreingenommenen Beobachter nimmt mehr und mehr zu. Wer Jahr für Jahr zu buchen hat, was zur Ergründung der Geschichte der Romantik auf deutschem Boden und anderwärts beigetragen wird, kann der Beobachtung sich nicht entziehen, daß objektive Vergleiche von einst und jetzt auf diesem Felde mählich Mode geworden sind. Kaum einer, der heute von deutscher Romantik spricht, läßt sich den Parallelismus entgehen. Ahnungen des Zusammenhanges hatte Théodore de Wyzéwa bereits 1886 geäußert; Brunetière, Thorel und viele andere folgten; Maeterlinck bot seine Übertragung von Novalis 1895. In Deutschland spürten Kritiker von der Art Felix Poppenbergs den Übereinstimmungen nach. Alfred Kerr, wie Poppenberg von Erich Schmidt auf roman-

tischem Gebiete wissenschaftlich geschult, verkündete 1898 in der Vorrede seiner Arbeit über Brentanos Roman „Godwi“: „Künstler am Ausgang des Jahrhunderts schaffen mit verwandten Mitteln wie an seinem Beginn die Romantiker . . . Spät erklingt, was früh erklang . . . Noch ein Tor muß erkennen, wie eng Beginn und Ausgang des Jahrhunderts im Grunde beieinanderstehn.“ Im gleichen Jahre 1898 begannen die „Preußischen Jahrbücher“, vorsichtig und behutsam, aber doch hoffnungsvoll die Frage der wiedererstehenden Romantik zu erörtern. 1900 erwogen Harry Maync in der „Vossischen Zeitung“ (Sonntagsbeilage Nr. 9), dann August Herzog und A. Dresdner in der „Nation“ (28. April, 22. Dezember) das Thema, veröffentlichten Friedrich von Oppeln-Bronikowski und der allzufrüh verstorbene Ludwig Jacobowski ihre Sammlung „Die blaue Blume. Eine Anthologie romantischer Lyrik“ (Leipzig, Diederichs), die von Klopstock bis zur Gegenwart romantische Sänge deutscher Dichter nachweisen will. Seitdem brachte jedes Jahr neue Beiträge zur Beantwortung unserer Frage.

Niemand hat das Lied vom neuerstandenen romantischen Geiste heller und siegesstolzer erklingen lassen als die Dichterin Ricarda Huch. Ihre „Blütezeit der Romantik“ (Leipzig 1899) ist freilich nicht eine mühsame Vergleichung von einst und jetzt. Von der neuen Kunst und von der neuen Dichtung hören wir wenig. Wagner und Böcklin und Jacobsen sind gelegentlich genannt, die Münchner „Jugend“ wird einmal mit dem „Athenäum“ der Brüder Schlegel zusammengestellt. Wohl sähe mancher gerne Hofmannsthal und Stefan George einbezogen. Einer ihrer Kritiker sagt: „Es ist eigentlich wunderbar, daß Ricarda Huch dieser edeln Enkel edler Ahnen so gar nicht gedenkt.“ War es nötig? Nein! Und hätte es ihren Zwecken gedient? Nochmals nein! Sich selbst stellt sie, die neuromantische Künstlerin, der alten Romantik gegenüber. Und wie das ganze Buch mit ihrem Herzblut geschrieben ist, wie da auf jeder Seite kräftig das Bewußtsein geistiger Kongenialität waltet, so enthüllt sich dem staunenden Auge des Beobachters, daß eine

Frau von 1900, die vom Scheitel bis zur Sohle von modernem künstlerischem Fühlen durchdrungen ist, ganz romantisch denken kann. Sich selbst wirft Ricarda Huch in die Schanze, die alte Romantik zu retten. Hofmannsthal und Stefan George vorschieben, das hieße heute noch bei vielen den Teufel mit Beelzebub austreiben. Die mutige Kämpferin ist mit ihren eigenen Waffen in den Kampf gezogen.

Und es ist ein Kampf. Oder sind das nicht Kampfrufe? Das 19. Jahrhundert „hat sich im Laufe seines Wachstums von denen, die seine Geburtshelfer und Taufpaten waren, undankbar und verkennend abgewandt". „Die dunkeln Vorstellungen, die die meisten Menschen von der romantischen Poesie haben, als stehe sie in einem unversöhnlichen Gegensatze zu der sogenannten klassischen, als sei sie die überschwengliche, phantastische, verworrene, sind weitab von der großartigen Idee, die den romantischen Ästhetikern vorschwebte: jedes unpoetische Element soll aus der Dichtung ausgeschieden werden, alles aber, was der Sinn aufnehmen, der Geist erkennen, das Gemüt ahnen kann, soll die allumfassende in sich begreifen." „Der Adler-Optimismus mit der Devise ‚Ascendam' macht die Romantiker so ewig jung und herrlich. Sie zweifelten nicht, daß sie, wenn auch hundertmal geblendet und gelähmt, einmal das Antlitz der Sonne berühren würden." Endlich am Schlusse des letzten, „Tod" überschriebenen Kapitels: „Ja, sie verschwanden spurlos, die stürmenden Eroberer, wie die glänzenden Goten, die so herrlich und zuversichtlich begonnen hatten, wie die blonden Vandalen, die ihre heimische Kraft rasch unter glühender Sonne verschwelgten. In dem Kriege der Menschheit mit dem Schicksal hatte für diesmal das Schicksal gesiegt. Was darüber Tröstliches und Erhebendes gedacht werden kann, liegt alles in diesen Worten von Novalis: ‚Fortschreitende, immer mehr sich vergrößernde Evolutionen sind der Stoff der Geschichte. Was jetzt nicht die Vollendung erreicht, wird sie bei einem künftigen Versuch erreichen oder bei einem abermaligen; vergänglich ist nichts, was die Geschichte einmal ergriff, aus unzähligen Verwand-

lungen geht es in immer reicherer Gestalt erneut wieder hervor.'"

Novalis' Worte könnten als Motto dem Buche voranstehen; und nicht nur dem Buche, sondern einer Neuromantik, die sich nicht auf Ästhetizismus beschränkt, die vielmehr alles zusammenfaßt, was immer im heutigen Geistesleben romantisch ist. Als Herold einer solchen im höchsten und weitesten Sinne gedachten Neuromantik lehrt Ricarda Huch, daß wir heute eine fortschreitende, sich vergrößernde Weiterentwicklung der alten Romantik erleben. Was damals die Vollendung nicht erreicht hat, sucht heute in reiferer Gestalt sich zu erneuern.

Ricarda Huch schreibt von dem genialen Kreise der Schlegel, Tieck, Novalis als kongeniale Interpretin. In diese schwerverständlichen, schwerfaßbaren Charaktere hat sie sich so tief eingelebt, daß sie ihnen auf ihren verschlungensten Pfaden nachfolgt. Ihre rückhaltlose Hingabe hat man Kritiklosigkeit gescholten. Ich kann es ihr nicht zum Vorwurf machen, daß sie ohne kleinliches Zagen die schönste Aufgabe des Historikers erfüllt hat: das innerste Wesen Längstentschwundener zu verstehen und zu deuten.

Nicht nur menschlich fühlt sich Ricarda Huch in das Wesen der älteren Romantiker ein; auch als Schriftstellerin ist sie diesmal fast ohne Rest in ihnen aufgegangen. Ihr Buch liest sich gelegentlich nicht wie eine zeitgenössische Arbeit; es trägt in Form und Ideenentwicklung den Charakter der Frühromantik und ist auf einer Idee aufgebaut, die ein würdiges Gegenstück der kühnsten Ahnungen jener Epoche darstellt.

2

Den Eingang schmücken Abbilder der beiden Schlegel und Carolinens. Keine wesentlich neuen Züge, aber wunderhübsch gefundene Worte leihen ihnen ihren Reiz. Ganz im Sinne der neueren wissenschaftlichen Betrachtung sieht auch Ricarda Huch in dem jüngeren Bruder den echteren Propheten, den wahren Pfadfinder, den romantischeren. Wilhelm „war kein Magier". „Es war nichts, gar nichts Dämonisches in ihm."

Ihm mangeln die feineren, aber wenig ausgiebigen Waffen seiner Genossen; und in diesem Mangel lag seine Stärke: „Er zerfaserte nicht das Innere, wie es damals die Darstellungsweise der modernen Schriftsteller wurde, denen es dabei nur selten gelang, eine ganze Erscheinung lebendig vor die Augen zu stellen . . . Das Kränkliche, Unbestimmte, ins Grenzenlose Ausschweifende der meisten übrigen Romantiker lag nicht in seinem Wesen. Alles, was er schrieb, wenn es auch tiefer und bedeutender hätte sein können, war doch ein Ganzes, abgerundet, hatte Form.“ Ihm steht Friedrich gegenüber als ein „Mensch von imponierender, aber nur schwer beweglicher Masse, der erfüllt war von Gedanken und Gefühlen, von sinnlich-geistigen Schätzen, die aber, allzutief in den Grund seines Wesens eingewühlt, nur selten, nach den mächtigsten Erschütterungen, gegen die Oberfläche stiegen“. Seine an Wilhelm gerichteten jugendlichen Beichten verwertet Ricarda Huch zu einer Parallele zwischen Fr. Schlegel und Hamlet. Dagegen ist auch hier seine Verherrlichung des Müßiggangs zu sehr betont. Er war, wenigstens zeitweilig, träge; er ließ gerne andere für sich arbeiten. Allein, ganz äußerlich zu rechnen, die lange Reihe von Bänden, die er hinterlassen hat, war doch kaum durch Faulenzen allein zu erbringen. Um so treffender charakterisiert die Verfasserin das Verhältnis der beiden Brüder, indem sie die spätere Entfremdung nur leise berührt: „Mit ängstlicher Besorgnis hielten sie das Kleinod fest, das für sie einen Talisman bedeutete: den Glauben an die innere Notwendigkeit, den Naturzwang ihrer Liebe. Die romantische Schule selbst ist ein Denkmal dieser Liebe. Der gewichtige Friedrich war der Magnet, der die begabten Freunde anzog, Wilhelm, der Rührige, Helle, Wache, . . . organisierte sie.“

Der Charakteristik Carolinens hat ein feiner Kritiker nachgerühmt, hier habe eine Frauenseele die andere so tief verstanden, so zart gedeutet, daß er in den elysäischen Gefilden einst Zeuge sein möchte, wenn Caroline ihrer Interpretin entgegenschwebt und die schwesterlichen Seelen in einem ersten Kusse sich finden. Den Irrwegen dieses einzigen Frauenlebens ist

Ricarda Huch teilnahmsvoll nachgegangen; nicht die Schritte, um derentwillen man sonst Carolinen schilt, sondern ihre Verbindung mit Wilhelm Schlegel macht sie ihr zum Vorwurf: „Sich halb aus spielender Verliebtheit, halb aus Bequemlichkeit in Liebe hineinzulügen, ist doppelt sündhaft für eine Frau, die sich das Recht nimmt, dem Instinkte ihres Herzens, wie wenn es eine heilige, unbestechliche Stimme wäre, sich anzuvertrauen, was auch das Urteil der Welt dagegen sagen möge.“ Erst wenn sie Wilhelm verläßt und mit Schelling sich verbindet, wird Caroline in Ricarda Huchs Augen wieder sich selbst treu.

Von den Menschen geht unsere Deuterin weiter zu der Keimstätte der Romantik, zum „Athenäum“. „Staunenswert ist für die Leser unserer Zeit, wie unveraltbar diese Blätter sind. Unzähligen Gedanken begegnen wir, die sich in unsern Tagen, ihrer Neuheit und Vereinzelung bewußt, kaum so frei und mutig hervorwagen, wie sie dort ausgesprochen sind.“ Scharf geschieden sind die Kennzeichen der Mitarbeiter: Novalis, dessen „Aussprüche wie Leuchtkugeln aufschweben in schönem Schwunge, eine sanfte Helligkeit über den dunkeln Himmel verbreitend und still ausatmend, ehe man sich ihrer deutlich bewußt geworden ist“; Schleiermacher, schärfer und bestimmter; Wilhelm, voll zierlicher Geschliffenheit und Weltlichkeit des Inhalts; Friedrich in seiner anregenden, mitreißenden Kraft. Die im „Athenäum“ vorgetragenen Ideen, fast nur zur Ergründung von Wissenschaft und Kunst und ausschließlich für gelehrte Künstler und künstlerische Gelehrte bestimmt, nehmen wirklich fast alles vorweg, was die Romantik bringen sollte: romantische Ethik und romantische Kunst, romantische Ironie und Naturphilosophie, orientalische Poesie und Frauenemanzipation.

Schon sind wir tiefer ins Romantische eingedrungen; schon sind uns die herben, oft wie Peitschenhiebe treffenden Schlagwörter des Athenäums geläufig. Erst jetzt wagt das Buch den Schritt zu Novalis. Wieder trifft die Charakteristik sofort ins Schwarze: „Er gehörte nicht zu jenen Idealisten, die, die Augen an den Sternen hängend, mit den Füßen durch den

Sumpf waten, im Gegenteil pflegte er nach Art des guten Realisten mehr zu leisten, als er versprach, indem seine Äußerungen über sich selbst sich immer nur mit dem Nächstliegenden beschäftigten, was er in sich erlebt hatte und wofür er einstehen konnte.“ In jüngster Zeit erkannte auch die wissenschaftliche Forschung in der ganz eigenartigen Mischung von sachkundigem Realismus und mystischem Magiertum das innerste Wesen Hardenbergs. „Gerade in der Art und Weise, wie er den Stoff, der ihm in den äußeren Lebensumständen, zunächst im Beruf, geboten wurde, benutzte, bewies er, daß der Mensch wirklich jener Magier ist, der sich seine Welt erschafft und Staub durch seine Berührung in Gold verwandeln kann.“ Glücklich weist Ricarda Huch auf die Vorliebe hin, die dieser Phantasiebegabte, künstlerisch Veranlagte für Mathematik hegte.

Die Vorhallen sind durchwandert. Im nächsten Kapitel setzt die Darstellung der Idee ein, auf der das Buch die romantische Weltanschauung aufbaut; das Kapitel ist überschrieben „Apollo und Dionysos“.

Also Nietzsche? So diskret ist die für literarische Kritik ungemein fruchtbare Gegenüberstellung des Dionysischen und Apollinischen angewandt, daß Nietzsches Name überhaupt nicht erscheint. Ein fremdes Element ist da nicht in einen widerstrebenden Stoff hineingetragen; denn mit glücklichem Griffe holte Ricarda Huch aus Fr. Schlegels Abhandlung „Über das Studium der griechischen Poesie“ (1797, S. 147) das Motto des Kapitels; „die leise Besonnenheit des Apollo“ und „die göttliche Trunkenheit des Dionysos“ hatte schon fast ein Jahrhundert vor Nietzsche der junge Romantiker im Gemüte des Sophokles gleichmäßig verschmolzen gefunden. Sicherlich heißt es nicht an die Romantik einen ihr fremden Maßstab legen, wenn die von ihrem Führer geprägte Antithese zum Ausgangspunkte gemacht wird.

Die leise Besonnenheit des Apollo und die göttliche Trunkenheit des Dionysos findet Ricarda Huch auch in den Romantikern vereint; wenigstens in den älteren.

„Man irrt sich, wenn man annimmt, es sei den Romantikern nur in unklarer Verworrenheit wohl gewesen . . . Novalis nennt es im Gegenteil Folge einer krankhaften Konstitution, Einseitigkeit, daß das Genie bisher meistens ohne sein Wissen wirkte: der Mangel an Bewußtsein sei schuld, daß es immer nur glückliche Augenblicke hatte.“ „Mit unermüdlicher Rüstigkeit und Frische bekämpft Baader den Jacobischen empfindsamen Satz, daß Denken dem Fühlen schade.“ „Die ersten Romantiker haben denn auch unermüdlich gelernt und das Erlernte denkend zum Besitz ihres Bewußtseins zu machen gesucht.“ „Das aber haben Schiller und viele andre auch getan, und zwar gerade solche, deren ärgste Feinde die Romantiker waren. Wenn das Wissen und Bewußtwerden allein den Romantiker machte, wie wäre es möglich, daß sie mit gutem Gewissen den großen Krieg gegen die Aufklärung hätten führen können, daß jeder beim Worte Romantik an den geheimnisvollen lauschigen Wald des Märchens und der Sage denkt, in den sie die Menschen wieder eingeführt haben; daß in ihrem Gefolge der Zauber, die Magie, das Rätsel, die Sehnsucht – alle die verschleierten Gestalten des Unbewußten erscheinen? Das ist eben, was niemand vergessen darf, daß das Bewußtsein des Romantikers mit dem Gehalte des Unbewußten erfüllt ist.“

Diese Sätze geben in den Worten der Verfasserin das Wesentliche ihrer Anschauung. Die Idee (ich sehe ab von der nicht unanfechtbaren Formung) ist richtig, ist unausgesprochen in allen wissenschaftlichen Darstellungen der Romantik enthalten, und es ist gut, daß sie einmal eine eindringliche Erörterung erfährt. Denn sofort ergeben sich schlagende Folgerungen. Immer wieder wirft man die Romantik mit dem Sturm und Drang in einen Topf. Wie einfach und klar stellt sich jetzt das Problem. Der Sturm und Drang ist aufs Instinktive gewandt wie die Romantik. Als Vertreter des Instinktiven predigt F. H. Jacobi, der Rousseauist, daß Denken dem Fühlen schade. Die Romantik hingegen will das Gefühl unter die Lupe der Reflexion legen. Oder wie Ricarda Huch andeutet: „Es war die Entgeg-

nung des Romantikers auf die Lehre der Geniezeit, daß die Poesie eine Blume sei, die sich nur des Nachts erschließe und dufte. Nachdem eben die Einsicht gewonnen war, daß nicht die Gelehrten, sondern das Volk die schönsten Dichtungen hervorgebracht hatte, fing man an, die Produkte eines gebildeten und unterrichteten Menschen mit Mißtrauen zu betrachten. Nicht denken, nicht lernen, damit die Unschuld des Instinkts nicht zersetzt werde. Diesem kleinmütigen Pessimismus, der dem Kulturmenschen nur die Wahl lassen wollte, entweder sein stolzes Erbe der Jahrhunderte oder die Kraft der Kunst aufzuopfern, schleuderte Novalis mit revolutjonärem Übermut die Frage zu: Kann man Genie lernen? um sie zu bejahen.“ Wird hier dem einseitigen Gefühlsprogramm des Sturm und Drangs ein weiteres Glaubensbekenntnis gegenübergestellt, so war es doch nicht darauf abgesehen, den alten rationalistischen Aberglauben, Gelehrsamkeit könne Genie ersetzen, neu zu bestärken. Der frohe Glaube, daß Wissen dem Genie förderlich sei, trat an seine Stelle.

Die Verfasserin hat sich einen Hinweis entgehen lassen, der, was sie vorbringt, in hellstes Licht setzt. Der Gegensatz zwischen dem Sturm und Drang und der Romantik trat in der hier festgelegten Form unzweideutig zutage, als W. Schlegel im Jahre 1800 seinem einstigen Lehrer Bürger ein Denkmal setzte. Obgleich es auf eine Rettung des von Schiller überstreng verurteilten Sängers der „Lenore“ angelegt war, wendete sich Schlegel scharf gegen Bürgers Satz: „Popularität eines poetischen Werkes ist das Siegel seiner Vollkommenheit“, eine These, die völlig im Sinne des Sturm und Drangs dem Dichter gedankliche Vertiefung verbot. Die absichtsvolle Weisheit Dantes, Cervantes', Shakespeares wurde von W. Schlegel gegen solche Gefühlsästhetik ins Feld geführt. „Wie eng“, rief er abwehrend aus, „würde die Sphäre der Poesie begrenzt, welche herrliche Erscheinungen in ihr würden unmöglich gemacht werden, wenn Bürgers Grundsatz allgemein gelten sollte!“ Der Dichter dürfe Leser, die mit philosophischem Auge die Natur betrachtet haben, nicht unberücksichtigt lassen.

Bürgers Popularitätssucht hat ihn selbst auf Abwege geführt. Allein auch wo der Sturm und Drang sein Höchstes und Bestes leistet, tritt er vor der Entscheidung „Fühlen oder Denken?“ in Gegensatz zur Romantik. Rousseau hatte in der „Profession de foi du vicaire savoyard“ seines „Emile“ von Gott gesagt: „J'aperçois Dieu partout dans ses œuvres, je le sens en moi, je le vois tout autour de moi; mais sitôt que je veux le contempler en lui-même, sitôt que je veux chercher où il est, ce qu'il est, quelle est sa substance, il m'échappe et mon esprit troublé n'aperçoit plus rien.“ Rousseau will angesichts des Gottbegriffs die Grenze des Gefühls nicht überschreiten; er verzichtet auf jede begriffliche Umschreibung seines Gefühlsinhalts. Und in fast wörtlicher Übereinstimmung kündet Goethes Faust:

Der Allumfasser,
Der Allerhalter,
Faßt und erhält er nicht
Dich, mich, sich selbst? . . .
Erfüll davon dein Herz, so groß es ist,
Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,
Nenn das dann wie du willst,
Nenns Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Namen
Dafür! Gefühl ist alles;
Name Schall und Rauch,
Umnebelnd Himmelsglut.

Die Romantik scheute sich nicht, dem Gefühl einen Namen zu geben. Es war ihr nicht alles. Sie hoffte kühn genug, einen Namen zu finden, der mehr als Schall und Rauch wäre, nicht Nebel, sondern Klarheit brächte.

Je mehr ich der Antithese Ricarda Huchs nachsinne, desto einleuchtender wird sie mir. Der Stürmer und Dränger enthüllt sich mir als temperamentvoller, von einem starken Gefühl beseelter jugendlicher Kraftmensch. Hingerissen von der Fülle seines Herzens wagt er keine Analyse seines Gefühls. Er ahnt tief; er bleibt aber bei seinen Ahnungen stehen. Er will sich seine Träume, die ihn wie Wirklichkeit umschweben,

nicht deuten lassen. Ein Enthusiast, der fürchtet, scharfes Denken könnte ihm die Welt entzaubern.

Viel verfeinter, viel zusammengesetzter ist der Romantiker. Analyse des Gefühlsinhaltes ist sein stetes Bemühen. Diese Analyse zerstört sein Temperament. Immer will er seinen Träumen eine gedankliche Deutung leihen. Von den kühnsten Ahnungen schreitet er zu noch kühneren Hypothesen vor. Seine Gefühle werden jederzeit durch den vorwitzigen Denkakt gedämpft. Alles wird durchsichtiger, aber auch minder eindrucksvoll. Dort ersteht eine Poesie, die mächtig auch auf den Mindergebildeten wirkt; sie hat die Kraft ungeschwächter Jugend. Hier waltet ein vergeistigtes Dichten, das nur an eine stille Gemeinde auserwählter gleichgestimmter Geister sich wendet, das in feinsten Abschattungen sich bewegt, wirksam nur, wo solche feinste Abschattungen nachgefühlt und nachgedacht werden können.

Der Stürmer und Dränger liebt die ossianische Sturm-, Wolken- und Gewitternacht. Für einen Augenblick nur erhellt ein Blitz die stürmisch bewegte Natur. Der Romantiker fühlt sich am wohlsten in der stillen Mondnacht, wenn das grelle Tageslicht verschwunden ist und dem beschaulich staunenden inneren Auge eine Fülle ungeahnter Blicke sich eröffnet. Nicht umsonst singt der echteste Dichter der älteren Romantiker in seinen „Hymnen an die Nacht“: „Himmlischer als jene blitzenden Sterne dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht uns geöffnet. Weiter sehn sie als die blässesten jener zahllosen Heere – unbedürftig des Lichts durchschaun sie die Tiefen eines liebenden Gemüts – was einen höhern Raum mit unsäglicher Wollust füllt . . . Muß immer der Morgen wiederkommen? Endet nie des Irdischen Gewalt? unselige Geschäftigkeit verzehrt den himmlischen Anflug der Nacht.“

Ist der Romantiker der „Nachtseite der Natur“ zugewandt, so liebt der Klassiker die hellen, reinen Farben des südlichen Himmels, ihre scharfen und doch so harmonisch abgetönten Umrisse. In Rom fühlt er sich wohl und will nichts mehr wissen von dem graulichen Tag, der ihn im Norden umfing,

nichts von der nordischen farb- und gestaltlosen Welt. „Nun umleuchtet der Glanz des helleren Äthers die Stirne; Phöbus rufet, der Gott, Formen und Farben hervor.“ Der Romantiker indes flieht in die mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangenhält.

Alle Verallgemeinerungen auf dem Gebiete der Geistesgeschichte tun einzelnen Tatsachen Gewalt an. Viel zu kompliziert ist das Geistesleben und seine Entwicklung, um sich in mathematisch genaue Formeln pressen zu lassen. Gelegentlich gefällt sich die Romantik in einseitiger Verherrlichung des Gefühls, also in den Bahnen des Sturm und Drangs, gelegentlich in einseitiger Betonung des Denkens, also in den Bahnen der Aufklärung. Ricarda Huch bringt Zeugnisse für dies und für jenes; und sie erklärt: „Ob wir nun in der Romantik bald auf ein Ausschweifen in dunklen Gefühlen treffen, bald auf Vergötterung des Kunstverstandes und der Kritik, das möchte ich vor allem betonen, daß das Ideal der romantischen Ästhetik eine Vereinigung von Fühlen und Wissen war.“

Auch hier unterläßt die Verfasserin, die Parallele mit der Gegenwart zu ziehen. Nur beiläufig sei hingewiesen, wie auch die Neuromantik sich nicht begnügt, feiner zu fühlen, sie will auch diese feinen Gefühle festhalten, beschreiben, deuten. Sie ist stolz auf ihre verfeinerten Sensationen, aber sie bleibt bei ihnen nicht stehen, sie dichtet auch nicht unbewußt aus ihnen heraus, sondern sucht sie wissentlich zum Kunstwerk auszugestalten.

3

Für die Beobachtung, die Romantik strebe nach Licht im Reiche des Instinktiven, sie verbinde dionysisches Ahnen mit apollinischer Klarheit, für diese wohlberechtigte Behauptung sucht Ricarda Huch nach neuen Formeln, zu deren Verständnis weiter auszugreifen ist, die obendrein die Sache – wie mir scheint – wenig fördern.

In dem reichen Ideenschatze der Romantik wird eine Frau, die der geistigen Befreiung ihres Geschlechtes durch ihr Wirken

und Schaffen dient, die auf dem Felde der Kunst den Wettkampf mit dem Manne aufgenommen hat, kaum etwas Anziehenderes finden als die romantischen Bemühungen, das Weib auf eine höhere Stufe geistiger Entwicklung zu heben.

In seinen ersten Aufsätzen schon hatte Fr. Schlegel, Carolinens leuchtendes Beispiel vor Augen, dasselbe Programm entwickelt. Gründlich und gelehrt, wie er war, zugleich damals voll einseitiger Vergötterung griechischer Kultur, leitete er seine Anschauungen aus antiken Lehren ab. Sein Aufsatz über „Diotima" (1795) führte aus: Plato und die Stoiker forderten, daß „die Weiblichkeit wie die Männlichkeit der höheren Menschlichkeit untergeordnet sein soll". Er verfolgte die Maxime des weiteren in der griechischen Ethik und kam zu dem Schlusse: „Die Richtung der griechischen Sitten ging auf das Notwendige; der unsrigen auf das Zufällige und Einzelne. Was ist häßlicher als die überladene Weiblichkeit, was ekelhafter als die übertriebene Männlichkeit, die in unsern Sitten, in unsern Meinungen, ja auch in unsrer bessern Kunst herrscht?"

Ricarda Huch spricht von diesen Gedankengängen in dem Kapitel „Schiller und Goethe". Ganz natürlich. Denn Fr. Schlegel und die Romantik treten mit solchen Anschauungen in schroffen Gegensatz zu Schiller, während sie sich Goethe auf diesem Felde verwandter fühlen. Ricarda Huch führt die wichtigsten Stellen aus dem Aufsatze über „Diotima" an und verknüpft sie mit den fast wörtlich übereinstimmenden Sätzen des an Dorothea Schlegel gerichteten Aufsatzes „Über die Philosophie" (1799).

Durchaus focht Fr. Schlegel für eine geistige Annäherung und Ausgleichung der Geschlechter, während Schiller das Weib auf weises Schalten im häuslichen Kreise beschränken wollte. Die Folgerungen, die sich aus Schlegels Programm für die Frau ergeben, zog am schärfsten Schleiermacher in seinem „Katechismus der Vernunft für edle Frauen" (Athenäumfragment Nr. 364). Da ward dem Weibe geboten: „Laß dich gelüsten nach der Männer Bildung, Kunst, Weisheit und Ehre." In

diesen Worten sind die Ziele aller Emanzipation der Frau bis auf unsere Tage eingeschlossen.

Ricarda Huch wagt von solchen unzweideutigen und klaren Bekenntnissen einen kühnen Sprung zu Franz von Baaders Mystik. Auch an anderer Stelle begegnen wir in ihrem Buche dem Naturphilosophen. Nur dankbar zu begrüßen wäre eine eingehendere Berücksichtigung des Mannes und seiner mystischen Lehren; sie brächte manches Licht an dunkle Stellen der deutschen Romantik. Die besten Fortschritte, die neuerdings in der wissenschaftlichen Erforschung der Romantik erzielt wurden, danken wir einer vertieften Betrachtung ihrer Mystik, ihres Zusammenhanges mit der Naturphilosophie, ihrer Beeinflussung durch Jakob Böhme. Allein Ricarda Huch scheint sich hier mit Nachfühlen begnügt zu haben, läßt gerade hier eine schärfere gedankliche Erfassung vermissen. Unmittelbar an Fr. Schlegels Programmworte fügt sie den Satz: „Die Lehre von der Androgyne wurde später von dem Philosophen Baader, der auch hier von Jakob Böhme ausging, wissenschaftlich begründet, und das Wort Mannweib, das in unserer Zeit so gesunken ist und einen schlechten Klang angenommen hat, bezeichnet danach die schönste und vollkommenste Form, in der der Mensch sich darstellen kann.“ Ihr bezeugen schon Fr. Schlegels Worte, daß aus den wogenden psychologischen Anschauungen der Romantiker sich immer deutlicher das Idealbild der Androgyne, des Ganzmenschen, emporgehoben habe.

An anderer Stelle macht sie Baaders Androgynenlehre zu einem Mittelpunkt der romantischen Philosophie: „Alles was da lebt und leibet, geht aus dieser Androgynenlust hervor,“ sagt Baader, „sie ist die geheime, undurchdringliche, magische Werkstätte alles Lebens, das geheime Ehebett, dessen Rein- und Unbefleckterhaltung das selige, gesunde, dessen Verunreinigung das unselige, kranke Leben gebiert. Jede lebendige Kreatur in jeder Stufe und Sphäre des Lebens ist, wie die Alten sagten, solarisch und terrestrisch oder siderisch und elementarisch zugleich, und das Sakrament des Lebens wird ihnen allen nur unter diesen zweien Gestalten gereicht.“

Durch den Ausblick zur Androgyne sind wir plötzlich aus ganz verständlichen Erörterungen ins tiefste Dunkel versetzt. Mit kühner Hand berührt Ricarda Huch eines der schwierigsten Probleme der Romantik; und nicht zum Heile ihrer Arbeit. Denn ein weiter Weg führt von der romantischen Emanzipation der Frau zu Baaders Androgyne. Ein so weiter Weg, daß von Frauenfrage bei Baader kaum noch die Rede ist; ebenso wie es den Fr. Schlegel und Schleiermacher fernlag, eine Androgyne im Sinne Baaders als erstrebenswertes Ziel weiblicher Bildung zu fassen.

Und doch: viel zu verwickelt sind die Gedankengänge, die Ricarda Huch etwas vorschnell sich kreuzen läßt, als daß ich etwa behaupten dürfte, ein Zusammenhang bestände überhaupt nicht. Freilich, wer zusieht, wie Baader sich mit dem Nachweise abmüht, Adam sei vor der Erschaffung Evas androgyn gewesen, der wird möglicherweise den Zusammenhang ebenso leichthin leugnen, wie Ricarda Huch ihn leichthin behauptet. Allein wenn Baader von der androgynen Natur des biblischen Urmenschen redet, so gehen seine Anschauungen schließlich durch Vermittlung Jakob Böhmes und der Gnostiker auf denselben Platon zurück, der auch Fr. Schlegel vorschwebt, wenn er das Ideal menschlicher Bildung in einem Verzicht auf „überladene Weiblichkeit“ und „übertriebene Männlichkeit“ sucht. Platons Symposion bietet die uns geläufigste Form des Mythus, der von der androgynen Natur des Urmenschen berichtet.

Jedoch zwischen Fr. Schlegel und Baader liegt noch die Naturphilosophie Schellings, die „Magie“ Hardenbergs. Da wird Geistiges nach physischen Gesetzen, Physisches nach Geistesgesetzen interpretiert. Der Parallelismus des Naturlebens und des Geisteslebens wird ungemein phantastisch von Novalis, besonnener, aber doch auch mit starken Wagnissen von Schelling gepredigt. Nahe lag es diesen naturphilosophischen Sehern, das Geschlechtsverhältnis geistig zu nehmen, geistig zu deuten. Hatte doch selbst das rationalistische 18. Jahrhundert mit solchen Analogien gespielt. Empfänglichkeit als weiblich, Selbsttätigkeit als männlich zu fassen, ist sogar dem Gegenfüßler der

Romantik auf dem Felde der Frauenfrage, ist sogar Schiller durchaus geläufig. Neben Schiller, unter Schillers Leitung und mit dessen Zustimmung verfolgte Wilhelm von Humboldt den Gegensatz der Geschlechter in der organischen Welt und suchte das Prinzip der Zeugung für die Welt des Geistes durchzuführen. Schon Kant hat über solche Deutungen des Geschlechterverhältnisses bedenklich den Kopf geschüttelt.

Ich kann an dieser Stelle nicht näher erläutern, inwiefern dem Dualismus der Naturphilosophie Schellings die symbolische Verwertung des Geschlechterverhältnisses taugen mußte. Betont sei nur, daß Baaders theologische Benutzung der Androgyne auf Schelling fußt. Dagegen stelle ich fest, daß Ricarda Huch diese Zwischenstufen zu wenig scharf bestimmt. Dann aber, daß sie zwar Humboldt nicht nennt, aber selbst ganz in seiner Weise mit dem Parallelismus des geistigen und des geschlechtlichen Lebens arbeitet.

Um nämlich die Beobachtung zu erläutern, daß die Romantiker sich über ihre Gefühle durch Denken Klarheit verschaffen wollen, baut Ricarda Huch folgende Stufenleiter. Sie scheidet den seiner Gefühle unbewußten Menschen, der die Gefühle hat, sie aber nicht kennt; den seiner Gefühle bewußten Menschen, der sie zwar kennt, aber nicht hat; und den harmonischen Zukunftsmenschen, der die Gefühle hat und sie kennt. Sofort wendet sie die Geschlechtsterminologie auf diese Scheidung an. Die Unbewußten sind die männlichen, die Bewußten sind die weiblichen Naturen; der harmonische Zukunftsmensch ist die anzustrebende Androgyne.

Stimmt diese Scheidung mit unserer Auffassung männlichen und weiblichen Gefühlslebens? Oder haben die Romantiker jemals im Manne den Vertreter des Unbewußten, im Weibe die Verkörperung des Bewußten erblickt? Ich glaube weder jene noch diese Frage mit Ja beantworten zu dürfen. Ferner sei gleich bemerkt: schon Humboldt schien nicht zu ahnen, daß er nur Metaphern gebe; durch die Naturphilosophie ist allerdings die Metapher zu wissenschaftlichen Ansprüchen erhoben worden. Ricarda Huch indes deutet so wenig wie Hum-

boldt an, daß sie nur mit Bildern arbeite, die weder für die Stellung des Weibes innerhalb moderner Bildung etwas besagen, noch ihre psychologischen Scheidungsversuche erhellen oder wahrscheinlicher machen.

Daß ich nicht zu hart urteile, bezeuge die weitere Darstellung von Ricarda Huchs Theorie. Statt einer Verdeutlichung neue Bilder. Statt genauer gedanklicher Fassung dunkle Ahnungen.

„Man kann sich den Verkehr zwischen den beiden Welten (der Gefühlswelt und der Welt des Bewußtseins) etwa so vorstellen, als gäbe es eine Klappe, die die obere Welt von der unteren trennt." Bei den gemeinen Durchschnittsmenschen öffnet sich die Klappe niemals von selbst, außer im Traume. Das ist der männliche Typus. Beim weiblichen steht die Klappe immer offen. „Es ist gerade, wie wenn ein Riß in einer Dampfmaschine wäre, die nicht arbeiten kann, weil der Dampf ausweicht und keinen Druck mehr ausübt." Beim mannweiblichen, harmonischen Typus ist die Verbindung zwischen den beiden Welten durch eine Feder geregelt. „Ungestört geht die Entwicklung der Kräfte im Unterirdischen vor sich. Sind sie aber reif, so heben sie die Klappe und betreten das Lichtreich."

Neben diesem Gleichnis steht noch ein zweites, das die Gegensätze und ihre Verbindung im Bilde der Kegelschnitte darstellt. Ich sehe indes lieber von dieser potenzierten Bildlichkeit ab und begnüge mich mit der ersten Metapher, die dem Geschlechterverhältnis entstammt:

Der männliche Typus (Bauern- oder Römertypus) umfaßt „die einfachen, handelnden Menschen, die Arbeitstiere, aber auch solche, die imstande sind, heroische Taten zu tun".

Der weibliche (oder artistische) Typus zeigt sich bei Menschen, die nicht groß sind in ihren Handlungen; kaum gibt es überhaupt eine Außenwelt für sie, die ganz durch die unentdeckte Innenwelt in Anspruch genommen sind. „Vorzüglich Musiker gehören hierher, Dichter, Schauspieler, alle Arten von Künstlernaturen und Talenten, nur nicht die ganz Großen, die das Bleibende schaffen. Auch Schwärmer, Idealisten und

Kritiker, die alles besser wissen, aber nichts besser machen können, sind unter diesen. Man kann sie auch Übergangs- oder Dämmerungsmenschen nennen."

Die harmonischen, mannweiblichen Menschen brauchen nicht, um ihres Wissens willen, auf Handeln und Schaffen zu verzichten. „Sie können zuweilen mit den Menschen der ersten Klasse verwechselt werden, wie denn das Genie auch oft aus primitiven Kreisen hervorgeht. Sie können einfach, ja unbedeutend erscheinen, und es kann das Ansehen haben, als brächten sie das Große, was sie leisten, nur zufällig hervor."

Ich will nicht bestreiten, daß eine richtige psychologische Beobachtung hier zugrunde liegt. Ich kann auch noch zugeben, daß die Romantiker dem zweiten Typus zugerechnet werden, daß sie Dämmerungsmenschen waren. Allein die böse Bildlichkeit! Wie wenig durch sie zu erzielen ist, beweise folgende Tatsache. Auch Jean Paul hat einmal versucht, die „Dämmerungsmenschen" Ricarda Huchs in eine Gruppe zu vereinen. Seine „Vorschule der Ästhetik" (§ 10) spricht von „weiblichen, empfangenden oder passiven Genies", die zu den echten Genies und zu den Talenten in Gegensatz treten. Sie gebieten, reicher an empfangender als schaffender Phantasie, nur über schwache Dienstkräfte; im Schaffen fehlt ihnen die geniale Besonnenheit, die allein von dem Zusammenklang aller und großer Kräfte erwacht. Es sind „Menschen, welche – ausgestattet mit höherem Sinn als das kräftige Talent, aber mit schwächerer Kraft – in eine heiliger offne Seele den großen Weltgeist, es sei im äußern Leben oder im innern des Dichtens und Denkens, aufnehmen, welche treu an ihm, wie das zarte Weib am starken Manne, das Gemeine verschmähend, hängen und bleiben, und welche doch, wenn sie ihre Liebe aussprechen wollen, mit gebrochnen, verworrenen Sprachorganen sich quälen und etwas anderes sagen, als sie wollen."

Dieselben Menschen, die Ricarda Huch dem weiblichen Typus zuweist, sind hier charakterisiert. Ich lege keinen Wert auf Abweichungen im einzelnen, betone vielmehr, daß auch hier mit der geschlechtlichen Terminologie gearbeitet und von

weiblichen Genies gesprochen wird. Die Übereinstimmung ist so schlagend, daß man fragen könnte, ob Ricarda Huch nicht überhaupt von Jean Paul beeinflußt ist. Sie ist es sicher nicht. Und doch zeigen gerade die aus gleichen Voraussetzungen gezogenen gegensätzlichen Schlüsse Jean Pauls und Ricarda Huchs, wie unzuverlässig diese geschlechtliche Terminologie ist, wie sie lediglich zu Verwirrung und Widerspruch führt.

Jean Paul wie Ricarda Huch suchen einen interessanten Typus menschlicher Begabung festzulegen. Beide sehen die wesentliche Eigenheit dieses Typus in den ans Weibliche gemahnenden Charakterzügen. Jean Paul weist diesem Typus, ebenso wie Ricarda Huch, die Romantiker zu; er nennt ausdrücklich Novalis. In aufsteigender Linie geht es bei Jean Paul vom Talent zu diesem Typus und endlich zum Genie empor; ebenso schreitet Ricarda Huch vom Manne der Tat zu unserem Typus und zuletzt zum Genie hinauf. Allein während das Genie Jean Pauls das Weibliche des Übergangstypus wieder abgestreift hat, nimmt Ricarda Huch dieses selbe Weibliche für das Genie gleichfalls in Anspruch. Genau besehen ist mithin ihre höchste Entwicklungsform nicht eine Verbindung der ersten und zweiten Stufe, sondern nur eine Modifikation der zweiten. Denn „Mannweiber" sind doch schon die Vertreter unseres Typus; und so nennt denn auch Jean Paul einen Novalis und seine romantischen Genossen „geniale Mannweiber". Welcher qualitative Unterschied bleibt dann zwischen den Vertretern von Ricarda Huchs „weiblicher" und den Vertretern ihrer „harmonischen" Stufe übrig? Einen Unterschied zwischen „weiblichen" Männern und „mannweiblichen" Männern konstruieren, heißt das nicht Haare spalten?

Wohlbemerkt: der logische Fehler liegt nur in der Anwendung der metaphorischen Geschlechtsterminologie. Die ursprüngliche romantische Anschauung, wie Fr. Schlegel sie vorträgt, ruht auf viel einfacheren Grundlagen: Mann und Weib als Extreme; Ausgleich der Geschlechtseigentümlichkeiten als Vorbedingung harmonischer Menschheit. Da sind die Dinge sachlich erfaßt, nicht bildlich. Ricarda Huch hingegen arbeitet,

wie W. von Humboldt und die romantischen Mystiker, mit einer geschlechtlichen Benennung geistiger Eigenheiten, die lediglich zu Widersprüchen und Unklarheiten führt. Von dem berechtigten Ausgangspunkte ihrer Betrachtung der Romantik, von dem Gegensatz des unbewußt Gefühlsmäßigen und der gedanklichen Klarheit, gelangt sie durch das terminologische Spiel zu einer Verwirrung, in der die Begriffe Bewußt und Unbewußt mit den Worten Mann und Weib verhängnisvolle Verbindungen eingehen.

Begnügte sie sich, lediglich die romantischen Ansichten vom Geschlechterverhältnisse als solche vorzutragen, ich hätte gewiß nichts einzuwenden. Allein jetzt baut sie in bildlicher Verwertung des Gegensatzes der Geschlechter ein eigenes System, das da und dort mit romantischer Anschauung zusammentrifft, das das Problem der Frauenemanzipation mit der Androgyne Baaders verknüpft, die einer ganz anderen Welt angehört, und zuletzt immer noch die Frage offen läßt, ob es das Wesen des Männlichen und das Wesen des Weiblichen richtig erfaßt. Und auf dieser schwankenden Unterlage ist Ricarda Huchs Darstellung der älteren Romantik errichtet.

Was im folgenden über den romantischen Charakter, über romantische Philosophie und Religion gesagt wird, über romantische Liebe und romantische Ironie – alles oder fast alles ruht auf diesen unklaren Lehren vom Weiblichen, das sich des Unbewußten bewußt, vom Männlichen, das des Unbewußten unbewußt ist, und von der harmonischen Androgyne. Ich gebe nur die wichtigsten Belege.

Der romantische Charakter: „Was ihm fehlt, ist Charakter und Harmonie, aber er hat, wenn man den Berührungspunkt des Unbewußten und Bewußten so nennen darf, Seele. Er hat einen Körper, in dem das ausgelassene Herz bald zu geschwinde, bald zu träge klopft, ein Gesicht, aus dem uns suchende, ahnende Augen voll Geheimnis ansehen.“ „In dem harmonischen Menschen entwickeln sich die beiden Wesenshälften, Mann und Weib, Tier und Engel, gleichmäßig, so daß sie in guter Kameradschaft nebeneinander aushalten können; ... der

romantische Mensch ist eine personifizierte unglückliche Ehe und Mißheirat.“ „Das Bewußtwerden, die beständigen Berührungen zwischen Natur und Geist, denen nie eine gänzliche Vereinigung folgt, die aufregenden Stelldicheine in der Dämmerung sind die Ursachen jener grenzenlosen Sehnsucht, jenes unersättlichen Verlangens, woran der Romantiker sich aufzehrt.“ „Das Unbewußte ist wie eine Masse, die dem Menschen das nötige Gewicht gibt, seinen Ballast, damit er nicht den Winden und Wellen ein Spiel wird. Wenn es sich auflöst und wie ein berauschender Wein in den Kopf steigt, verliert er das Gleichgewicht und den Halt“ . . . In solchen künstlerisch geschauten, dichterisch gesagten Abwandlungen ihres Themas bewegt sich Ricarda Huch. Sicherlich bleibt ein Rest, den der Forscher nutzen kann. Denn die Künstlerin verleugnet auch hier nicht ihre Kraft, den Menschen in die Seele zu schauen. Mag ihre Psychologie immerhin nur in lyrischen Bilderreihen sich ergehen, sie weiß doch, was des Menschen Brust bewegt. Wie fühlt sie sich in diese romantischen Dämmerungsmenschen ein, die ihre Schwäche ahnten und voll bitteren Schamgefühls unter ihr litten; die verblüfft staunten, wenn ein Naturmensch von starken Instinkten wie Schelling in ihren Kreis trat. Und die doch das Danaergeschenk ihrer eigentümlichen glücklich-unglücklichen Begabung nicht missen mochten und stolz waren auf das, was sie als Unheil empfanden: die leichte Beweglichkeit, die feine Reizbarkeit, die ungehemmte Produktivität. Wiederum hören wir da die Neuromantikerin sprechen, die weiß, daß sie den Geist der alten Romantik in sich aufgenommen hat.

Allein diese echt menschlichen Tiefblicke weichen immer wieder den Variationen des dunkeln Leitmotivs. Im Kapitel „Romantische Philosophie“ spielt – wie wir schon sahen – Baaders „Androgynenlust“ ihre Rolle. Hier wie bei der Erörterung der „Neuen Religion“ mündet die Betrachtung in das Thema vom Bewußten und Unbewußten. Nicht sei nochmals gesagt, wie das Kapitel „Goethe und Schiller“ zwar zunächst die Frage der Frauenemanzipation im eigentlichen Sinne nimmt,

dann aber sofort ins Dunkle umschlägt. Auch in anderem Sinne erklingt hier noch das Leitmotiv; die Romantik trennt sich von Goethe – heißt es –, sobald er auf Kosten des Modernen das Antike zu verherrlichen beginnt; jetzt vermissen die Romantiker an ihm das Dionysische, er ist des Unbewußten nicht mehr bewußt genug. Auch da kann ich nicht ganz zustimmen.

Den leichter geschürzten Abschnitt vom romantischen „Leben" (er bietet nach dem Gesagten nichts wesentlich Neues) überschlagend, finden wir in der „Romantischen Liebe", nun ganz platonisch gefaßt, die Lehre von der Annäherung der Geschlechter wieder: eine Mannes- und eine Weibesseele fühlen, daß „sie miteinander das verlorene Götterbild herstellen können"; so entsteht Liebe. Mann und Weib erziehen sich gegenseitig zu „Androgynen". Immerhin stehen wir gerade hier, wo von Mann und Weib nicht bloß metaphorisch die Rede ist, auf festerem Boden.

Die Theorie vom Bewußten und Unbewußten kommt auch in dem Abschnitt „Romantische Ironie" zur Geltung, ebenso in der lehrreichen Charakteristik „Romantischer Bücher". Im „Märchen" sieht der Romantiker mit Staunen und Entzücken jenes wogende Chaos, jene magische Verwirrung, also jenen „weiblichen" Zwischenzustand, aus dem eine harmonische Welt entstehen kann. Und wieder klingt das Leitmotiv an, wenn die Symbolik der romantischen bildenden Kunst erörtert und der Unterschied symbolischer und allegorischer Behandlung gesucht wird: „Kunst ist angewandte Mystik. Auf bewußt angewandter Mystik beruht die Allegorie, auf unbewußt angewandter die Symbolik." So möchte Ricarda Huch das romantische Glaubensbekenntnis umschreiben.

Die beiden Schlußkapitel zeigen, wie die ältere Romantik ausklingt und erstirbt. Die Lehre vom Bewußten und Unbewußten – so spinnt die Dichterin ihren Faden zu Ende – mußte eine schwere und gründliche Natur, die nicht nur spielen, sondern mit all den Stimmungen, Phantasien, Gedanken, Träumen Ernst machen wollte, dem Katholizismus zuführen. Es war das Schicksal Friedrich Schlegels. Die letzte Folgerung der roman-

tischen Lehre ist in dieser Betrachtung Ricarda Huchs dem leitenden Gedanken ihres Buches unterstellt.

4

Mit strenger Folgerichtigkeit führt Ricarda Huch ihren leitenden Gedanken durch. Achtung vor der Denkkraft einer Frau, die mit solcher Energie ihren Stoff an einer Kette aufreiht! Wären nur die Glieder dieser Kette haltbarer. Und doch, wie begreiflich ist ihr Verfahren. Die Frau mußte sich der romantischen Gedankenwelt dort am nächsten fühlen, wo die mutigen Streiter dem Weibe ein neues, höheres Ziel wiesen. Allein die kühnen, vielleicht phantastischen Verknüpfungen des Physischen und des Geistigen, die den Romantikern zu einem Lieblingstummelplatze ihrer geistreichen Ahnungen wurden, haben auch diese ihre furchtlose Verteidigerin gewonnen. Sie denkt im romantischen Sinne weiter, sie entwirft ein System, das neben den Paradoxen der Novalis und Friedrich Schlegel im „Athenäum" keine schlechte Rolle gespielt hätte. Sie liefert den schlagenden Beweis, daß die Neuromantik ihrer Vorläuferin von 1800 nicht bloß in ihrer künstlerischen Art, auch in der ahnungsreich bildlichen Weise ihres Denkens nachzufolgen befähigt ist. Die Wissenschaft aber, die sich über ihren Stoff zu erheben bemüht, muß sich ihm innerlich entfremden, um zu objektiverer Erfassung zu gelangen. Hier scheiden sich die Wege der Neuromantikerin und die der Forschung.

Aber auch nur hier. Denn Ricarda Huchs Arbeit bietet sicherlich jedem, der von der anfechtbaren Grundlage absieht, eine Fülle feinster Beobachtung und reichster Belehrung. Um wieviel greifbarer und plastischer eine Reihe schemenhafter Erscheinungen romantischen Dichtens, Denkens und Lebens uns geworden ist, dieser schönste Gewinn des Buches konnte in meiner Betrachtung nicht zur Geltung kommen, weil hier nur das gedankliche Gerippe, nicht der Reichtum der Ausgestaltung berücksichtigt ward.

Andere haben sich nur an diesen Reichtum gehalten und ihn dargelegt. Sie haben die ideelle Grundlage zu einer Ara-

beske gemacht; sie haben das Buch gelesen, ohne seines Leitmotivs sich bewußt zu werden. Vielleicht ist es ein Vorzug der Arbeit, daß man sie auch so genießen kann.

Die älteren Romantiker scheiden zwischen esoterischer und exoterischer Darstellung, zwischen einer Darstellung für die verständnisvollen Genossen und einer für das größere Publikum. Ricarda Huch verbindet beide Darstellungsformen. Dem rascheren Leser ein blütenreicher Garten, zeigt das Buch nur dem tiefer Nachgrabenden den Mechanismus, den jene Blüten verhüllen.

Ein romantisches Glaubensbekenntnis, seinem Inhalte, seiner Form nach. Ein Denkmal der Neuromantik, aufgebaut auf dem stolzen Bewußtsein, daß Neuromantik eine neue, aber auch eine höhere Entwicklung der alten Romantik ist. Nirgends kommt dies Moment stärker zur Geltung als in den Worten, die Ricarda Huch den Programmen altromantischer bildender Kunst widmet: „Wem," fragt sie „wem, der diese Phantasien über Malerei liest, drängte sich nicht Böcklins Name beständig auf die Lippen! Damals, vor hundert Jahren, färbten diese Gemäldeträume den morgendlichen Himmel des neuen Jahrhunderts; die Wende unsres Jahrhunderts schmückt die wundervolle Wirklichkeit, die Erfüllung."

5

Der zweite Band von Ricarda Huchs Werk über die Romantik mußte notwendig vielen eine Enttäuschung bringen. Ihre ganze Auffassung von deutscher Romantik hatte zur unumgänglichen Folge, daß in dieser Fortsetzung das Beste, das im ersten Bande geboten worden war, nicht zu gleich glücklicher Geltung kommen konnte: die aus tiefer innerlicher Verwandtschaft erwachsene verständnisvolle Würdigung der romantischen Persönlichkeiten. Schon die Überschriften der beiden Bände stellen ein Werturteil vor, das sehr zu ungunsten der jüngeren Romantiker ausfällt. „Blütezeit der Romantik" hieß es auf dem Titel des ersten Bandes, „Ausbreitung und Verfall der Romantik" (Leipzig 1902) nennt sich der zweite. Ricarda Huchs großes

Verdienst war, die starken geistigen Kräfte, die in der älteren Romantik schlummerten, machtvoll hervorzuheben. Der künstlerischen Begabung der jüngeren Romantiker wird sie indes ebensowenig gerecht wie dem neuerwachten nationalen Gefühl. Ganz gewiß ging sie auf rechtem Wege, wenn sie die geistige Blütezeit der Romantik in das Zeitalter der Schlegel, Hardenbergs und Wackenroders verlegte. Doch in der jüngeren Romantik erblickt sie nur die geringere ideelle Bedeutung, nicht die stärkere poetische Leistung, nicht die glücklichere Erfassung der Wirklichkeit, nicht die gesteigerte Fähigkeit volkstümlich-deutschen Fühlens.

Einmal fällt Ricarda Huch das Urteil: „Liest man die Romane und Novellen Eichendorffs, wo Studenten, Grafen, Dichter, Jäger und Zigeuner von einem Abenteuer zum andern vagabundieren, so ergreift einen bald ein ungeheurer Überdruß.“ Sie ist ein viel zu starkes dichterisches Temperament, als daß sie sich in die Dichtung Eichendorffs und seiner Nachbarn einfühlen könnte. Wieder einmal zeigt sich, daß eine schöpferische Dichternatur sich viel schwerer einer fremden Kunstleistung anpassen kann als der anempfindende Forscher. Selbst an Heinrich von Kleist wendet sie nur Worte gedämpfter Anerkennung. Er habe – sagt sie einmal – mit mehr poetischem Sinn als Hoffmann den Somnambulismus in die Literatur eingeführt. „Der Prinz von Homburg und das Käthchen von Heilbronn sind Figuren, deren poetischer Zauber durch das mystische Prinzip, das in ihnen waltet, nicht beeinträchtigt, sondern vollendet wird.“ „Dabei ist mit bescheidenem Takt vom Wunderbaren Gebrauch gemacht, so daß es nur wie ein Leuchten aus fernen Tiefen in die Wirklichkeit hineinfällt, und die Atmosphäre des Stückes widerspricht diesen Blitzen nicht. Durchaus angemessen ist Käthchen als gesundes, einfaches, jungfräuliches Kind geschildert, die sich obendrein infolge ihrer Liebe noch in eine Art von natürlichem Magnetismus kleidet.“ „Weit schwieriger war es, den nachtwandlerischen Prinzen in das preußische Lager zu stellen, doch ist das Wagnis vollkommen geglückt; nicht macht das Lager den Träumer

lächerlich, sondern von ihm fällt ein poetischer Schimmer auf jenes."

Die reizvollste Gabe der jüngeren Romantik, die Lieder, die ihr entströmten und der deutschen Lyrik auf Jahrzehnte hinaus Sprache, Form und Gefühl schenkten, wird von Ricarda Huch kaum gestreift. Gerade weil immer wieder die Kritik in ihren neusten Dichtungen enge Verwandtschaft mit der Romantik (nach Stil und Inhalt) entdeckt, kann nicht genug hervorgehoben werden, wie die Künstlerin Ricarda Huch sich selbst von der Kunst der jüngeren Romantiker meilenweit fern fühlt. Was sie fesselt, das ist das Ideelle und die Psychologie des romantischen Menschen; und zwar letztere so stark, daß sie auch da noch den Menschen zu ergründen sucht, wo seine Ideenwelt ihr nichts mehr bietet. Zu ergründen, aber nicht zu entschuldigen. Denn wesentlich schärfer faßt sie die Jungromantiker an als die Genossen des Schlegelschen Kreises. Voraussetzung dieses schärferen Anfassens, ebenso wie des ganzen Buches sind Gedanken, die, gleich zu Anfang aufgestellt, ihrerseits eine Erweiterung einer Hauptthese des ersten Bandes bedeuten, eine Erweiterung, die man beinahe eine Umkehrung nennen möchte. Die Einwürfe, die früher gegen die Romantiker erhoben worden waren, scheinen jetzt nur auf die jüngere Generation gemünzt zu sein; der älteren aber wird fast nur noch das Gute nachgesagt, das der erste Band den Romantikern zuschrieb. Jetzt heißt es: Die Frühromantiker sind klare, wissensdurstige, geistig energische Norddeutsche, die Vernunft und Phantasie, Geist und Trieb aussöhnen, Bewußtes und Unbewußtes verbinden möchten; die jüngeren Romantiker sind unklare Träumer, Halberwachte, denen es eine Wollust ist, sich zu verirren und sich in den Abgrund gleiten zu lassen, den die Frühromantiker nur spähend ausmessen wollen. Neben diesen eigentlichen jungromantischen Naturen stehen echtere Schüler der Ideen von Novalis, Fr. Schlegel, Schelling; haben diese doch auf die Mehrzahl der bedeutenden Zeitgenossen anregend gewirkt. So kommt Ricarda Huch innerhalb der Romantik zu einer Scheidung der „romantischen Charaktere" in engerem Sinne und solcher Menschen,

die „in romantischem Geiste wirkten, romantisch dachten, aber nicht romantische Naturen waren"; deren Lebenslauf schwanke nicht zwischen Trieb und Zufall, Sehnsucht und Schicksal, sondern starke Anlagen gäben ihm die Richtung, ein besonnener Wille forme ihn. Typus dieser Art ist Görres; die andere Art aber tritt, in ihrer Besonderheit bis zum äußersten verstärkt, an Clemens und Bettine Brentano hervor. Allerdings nimmt Ricarda Huch fälschlich jüdisches Blut in den Geschwistern an (und zwar leitet sie es von den Brentano her). Auch sonst stimmt nicht alles in ihrer Rechnung; denn schließlich entpuppen die meisten Frühromantiker sich gleichfalls als „romantische Charaktere". Man tut besser, an diese Charakteristiken der jüngeren Romantiker nicht heranzugehen, ehe man ein festes und objektiveres Bild von ihnen sich erworben hat.

Dennoch bleibt eine Fülle von seelischen Tiefblicken bestehen, vor allem in den Kapiteln „Der Mensch in der romantischen Weltanschauung", „Romantische Lebensläufe", „Brentano" und „E. T. A. Hoffmann". Zudem ist all diese Psychologie auf romantische Anschauungen gestützt. Ricarda Huch hat, um die Welt-, Kunst- und Naturanschauung der jüngeren Romantiker zu ergründen, dornige Pfade nicht gescheut und eine Bibliothek romantischer und romantisch gerichteter Werke gelesen, die selbst guten Kennern des Gebiets bisher fremd geblieben waren. Gründlich nutzt sie Schriften und autobiographische Aufzeichnungen von K. G. Carus, G. F. Daumer, J. S. Kanne, J. N. Ringseis, Speckter, J. Ennemoser, Ch. A. von Eschenmayer, E. von Lasaulx, G. Malfatti, Nees von Esenbeck, L. Oken, Passavant, J. Troxler, J. J. Wagner, C. J. H. Windischmann und anderen. Aus ihnen schöpft sie nicht nur die Kapitel, in denen fernliegende Eigenheiten romantischer Anschauung zum ersten Male im Zusammenhang und in moderner Beleuchtung uns nahegebracht werden: „Das Tier in romantischer Weltanschauung", „Die romantische Zahl", „Romantische Ärzte". Auch das wichtigste Kapitel des Buches „Der Mensch in der romantischen Weltanschauung" ist mit neuer Erkenntnis, die dort wurzelt, gesättigt. Die romantische Konstruktion

des Menschen als einer Dreiheit (Geist, Seele, Leib) wird entwickelt und gedeutet, ihre physiologische Begründung durch die drei Stufen der Reproduktivität, Irritabilität, Sensibilität herangezogen. Ein Mittler oder Nexus verbindet die beiden Pole des menschlichen Wesens, die als Zerebralsystem und Ganglien- oder sympathisches System einander gegenüberstehen. Wiederum sind die verschiedenen romantischen Symbole für diese polare Gegenüberstellung angegeben. Geschöpft aber ist aus ihr eine Begriffsbestimmung: Romantik ist eine Auflehnung des Gangliensystems gegen das Zerebralsystem, beginnend mit Verlangen nach Gleichstellung, worauf Überwältigung des Zerebralsystems und schließlich, nach verübten Tollheiten und Ausschweifungen, gänzliche Erschöpfung des Gangliensystems folgt, das nun mit Leichtigkeit wieder unterworfen werden kann. Aus gleichen Quellen ist geholt, was über romantisches Interesse für Metallfühlen, Magnetismus, Schlaf, Traum, Wahnsinn, Somnambulismus, Aberglauben gesagt wird. Abermals ergibt sich eine neue Beleuchtung romantischer Menschheit: der Grundtypus der Romantik ist entweder der willensstarke Magnetiseur oder die reizbare Somnambule.

Leider erschwert die Verfasserin ein Nachprüfen des von ihr benutzten Materials, weil sie nirgends die Seitenzahlen angibt. Wer ihre Resultate wissenschaftlich verwerten will, muß den ganzen Weg, den sie zurückgelegt hat, nochmals gehen, und er muß es um so mehr, da im einzelnen durchaus nicht immer klar zu scheiden ist, wo romantische Anschauung vorliegt und wo die romantisch weiterbauende Berichterstatterin selbständige Gedanken einschiebt. Das ist bedauerlich. Denn sicher ist bisher etwa über romantische Medizin, über Brown und über seine Beziehungen zur Naturphilosophie in keiner Darstellung der Romantik gleich viel gesagt worden; auch die überraschenden Beziehungen romantischer und neuster Pathologie kommen zur Sprache. Ringseis entpuppt sich als Vorläufer der Bazillentheorie, die übrigens auch schon von Novalis dämmerhaft geahnt worden war. Gerade in diesen Kapiteln, die von romantischen Menschen zu romantischer Forschung weitergehen, erscheint

die Romantik viel ergebnisreicher als sonst in Ricarda Huchs zweitem Bande; so in dem Abschnitte „Nachtseiten der Literatur“ und in dessen feinen Bemerkungen über Hoffmann, Kleist und Z. Werner, dann in den Kapiteln „Katholizismus“ und „Romantische Politik“. Hier ist sehr gut dargelegt, wie wenig die echte Romantik mit politischem und kirchlichem Obskurantismus zu tun hat. Ebenso offenbart eine ausgezeichnete Charakteristik von Görres, daß und warum echte Romantik niemals zu volksfeindlichem Rückschritt gelangen konnte.

Das ganze Buch, in stilistischer Hinsicht nicht immer frei von Merkmalen der Ermüdung, ist künstlerisch aufgebaut. Zu Beginn erscheinen stimmungsvolle Schilderungen der Stätten, die von den Romantikern nach ihrer „Zerstreuung“ aufgesucht worden waren; der romantische Wandertrieb, der den sehnsuchtbeflügelten, in die Weite strebenden Romantiker nach Italien und an den Rhein führt, ist feinsinnig dargelegt. Tiefmenschlich empfunden ist der Ausgang: wie die Genossen sich allmählich bewußt werden, daß andere sie überholen, ja daß Leute vom Schlage eines J. H. Voß zu neuem siegreichem Leben erwachen. Hoffnungsvolle „Ausblicke“, die das Unvergängliche romantischen Strebens der Zukunft bewahren möchten, entlassen den Leser.

GOETHE UND DAS PROBLEM DER FAUSTISCHEN NATUR

1908

I

JEDEM von uns ist das Wort „faustische Natur“ geläufig. Wir beugen uns ehrfurchtsvoll vor einem Manne, dem wir diesen Ehrentitel verleihen dürfen, und finden etwas Großes und Beherrschendes in dem Worte. Wir warnen einen anderen, sich an Dinge zu wagen, denen er nicht gewachsen ist, und begründen diese Warnung mit dem Vorwurf, er sei eine faustische Natur. Etwas Widerspruchsvolles scheint also in dem Begriffe zu stecken, etwas, das zur Bewunderung aufruft, und ebenso etwas, das im Lebenskampfe hinderlich, ja vielleicht vernichtend wirkt.

Sucht man indes nähere Aufklärung über die Merkmale des Begriffes, so versagen zunächst unsere Wörterbücher ganz. Und auch die große Mehrheit der Kommentare, die Goethes „Faust“ verdeutlichen wollen, hilft nicht weiter. Es ist eines der hohen Verdienste von J. Minors Buch über den ersten Teil von Goethes „Faust“, seinen Leser niemals vergessen zu lassen, daß Faust eine faustische Natur ist.

Den früheren Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts war diese Anschauung geläufiger. Gervinus noch bezieht sich auf ein Bekenntnis Niebuhrs, daß jeder beim Erscheinen des „Faust“ in seinen innersten Regungen ergriffen und geneigt gewesen sei, ihn fortzusetzen. Und dabei habe sich das Seltsame ergeben: jeder glaubte dem Dichter nachgeholfen zu haben, wenn er ihm seine eigenen Empfindungen unter- oder anschob. So entwickelte sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Generation, die unter dem Deckmantel von Goethes Faust doch wesentlich andere Ziele verfolgte. Skeptizismus des Verstandes, Libertinismus des Geistes, menschenfeindliche Stimmungen machten sich breit. Faust, sagt Gervinus, „bestärkte die Jugend in dem Wechsel zwischen angespannten geistigen Trieben und erfrischter Tierheit, zwischen dem Vollkommen-

heitssinn, dem Gottähnlichkeitsstreben und der erdekriechenden Natur des Menschen". Er „lehrte sie seltener Leben, Staat, Amt und Sitte zu reinigen und zu veredeln als zu verachten und niederzutreten; weniger die Wissenschaft fruchtbar anzubauen und vom tötenden Worte zu befreien als dilettantisch zu zerbröckeln und mit hohler Rhetorik zu untergraben"; er „lehrte ein Ideal der rohen Begierde, die mit ihrer Ungemessenheit schmeichelt und irgendein Großes hinter sich träumen läßt."

Gervinus' Worte erhärten zur Genüge, daß unmittelbar nach dem Erscheinen von Goethes „Faust" der Begriff der faustischen Natur schon sich verschoben hat, indem eine neue Generation ihr eigenes Seelenleben in ihn hineindeutete. Die Behauptung liegt nahe, daß jedes Zeitalter dem Begriffe einen neuen Inhalt gibt. Ich aber möchte noch weitergehen: das Wesen der faustischen Natur hat sich auch schon während der sechzig Jahre, die Goethes Dichtung zu ihrem Abschluß benötigte, umgestaltet. Nicht nur der Dichter und sein Held machten in diesen sechzig Jahren eine Entwicklung durch; vielmehr waren die Menschen, als deren typischer Vertreter Faust gilt, waren also faustische Naturen zur Zeit des Beginns der Dichtung anders geartet gewesen als zur Zeit der Vollendung des ersten Teils. Der Typus der faustischen Natur, wie er in der Sturm- und Drangzeit sich offenbart und im Urfaust wie im Fragment festgehalten ist, bedeutet sogar einen Gegensatz zu dem Typus, der im Zeitalter der Spekulation Schillers und der Frühromantik, also um 1800, sich herausbildet und dann bis zum Abschluß der Dichtung herrscht.

Nicht Goethephilologie will ich treiben, nicht Gegensätze und Widersprüche in Goethes „Faust" aufdecken. Sondern kulturhistorischer Charakteristik sollen die folgenden Worte dienen, eine kulturelle Entwicklung wollen sie zeichnen.

Das Wesentliche der faustischen Natur überhaupt hat für uns selbstverständlich Goethe geschaffen. Die entscheidenden Züge entstammen der Jugend Goethes, der Sturm- und Drangzeit. Damals bemüht sich nicht Goethe allein, den Typus zu gestalten, auch seine Altersgenossen, die Maler Müller und

Klinger, arbeiten im gleichen Sinne. Wesentliche Eigenheiten, die Goethe seinem Faust geliehen hat, kehren bei ihnen wieder.

Drang nach Erkenntnis und Sehnsucht, das Leben zu genießen, sind die Pole, zwischen denen sich die faustische Natur bewegt. Trübe und unklar sind die beiden gegensätzlichen Triebe schon im alten Volksbuch vom Ende des 16. Jahrhunderts angedeutet. Genial divinatorisch erkannte dann sofort Marlowe den typischen Kampf, der in faustischen Naturen sich abspielt. Er zeichnete einen Faust, dem irdische Wissenschaft nicht genügt, der im Leben Ersatz sucht und nach höchster Schönheit langt, nach Helena. Ein Sohn der Aufklärung hingegen wie Lessing legte anderthalb Jahrhunderte später weit schwereres Gewicht auf den Erkenntnisdrang. Er war überzeugt, daß dieser edelste Trieb dem Menschen nicht gegeben sei, damit er dem Teufel verfalle. Er erlöste Faust, aber er zeichnete in ihm nicht den großen Genießer, den schon Marlowe erfaßt hatte. Goethe jedoch arbeitete von Anfang an beide Seiten im höchsten Sinne heraus. Sein Faust ist bestrebt, in die Tiefen menschlichen Wissens zu dringen und aufs innigste und stärkste sich auszuleben, den Dingen auf den Grund zu schauen und die Schale des Genusses bis auf die Neige zu leeren. Vom ersten Augenblick an wohnen in Goethes Faust zwei Seelen, mag auch weder Urfaust noch Faustfragment dies aussprechen, vielmehr der endgültigen Fassung des ersten Teiles die Formulierung des Zweiseelenproblems überlassen.

Und zwar geht es bei Goethes Faust nicht wie in Marlowes Dichtung vom Erkenntnisdrang zum Genuß. Das Hin und Her der beiden Triebe, das Ringen der beiden Seelen ist von Goethe zuerst künstlerisch geformt worden. Zu sehr Denker, um nur im Genuß, zu sehr Mensch, um nur in Erkenntnis aufzugehen: so gestaltete sich der Fausttypus sofort, aber auch zum ersten Male innerhalb der Geschichte des Fauststoffes, in Goethes Phantasie. Eine geschichtliche Notwendigkeit war es im Augenblick, als Goethe seinen „Faust“ begann, daß das Problem der faustischen Natur von dieser Seite angepackt wurde.

Denn deutlicher als sonst ging in jenen Tagen dem Menschen seine zwiespältige Natur auf. Das 18. Jahrhundert fühlte sich, je mehr es dem Ende nahte, um so geneigter, den einheitlichen Idealmenschen nur einer besseren Vergangenheit zuzuschreiben. Einst, so dachte man, hatte es eine Jugendzeit der Menschheit gegeben, in der die Triebe der Natur und die Forderungen des Geistes einstimmig waren. Unbeirrbar war damals der Instinkt. Sinne und Geist, Einbildungskraft und Vernunft, Verstand und Gefühl waren noch ungetrennte Gebiete. Im höchsten Sinne wollte man der griechischen Antike solche Einheitlichkeit zuschreiben. Damals seien Werke erstanden, in denen Sinnlichkeit und Geistigkeit harmonisch sich verbanden, damals seien die Menschen Abbilder ganzen Menschentums gewesen, nicht Vertreter einer einzelnen Berufsarbeit. Und all diese Harmonie empfand der zwiespältige Sohn des 18. Jahrhunderts als ein Glück, das ihm selber fehle, um das ihn die geistige Entwicklung der auf die Antike folgenden Kulturphasen gebracht habe.

Wirklich war ja das Mittelalter darauf aus gewesen, die sinnliche Natur des Menschen durch den Geist zu unterdrücken. Man suchte sich den Fesseln des Körpers zu entwinden und schmiedete schlimmere. Das Corpus wurde der Anima zum Opfer gebracht. Die Renaissance freilich schien erfolgreich über solche Einseitigkeit hinauszustreben. Sie erkannte das Recht der Sinne an, sie suchte es mit den Forderungen des Geistes in Einklang zu bringen; aber sie entfesselte tatsächlich nur die Voluptas, sie endete in seelenarmer Verherrlichung der Sinnenfreude. Die Reformation, obwohl ein notwendiges Ergebnis der Renaissance, verließ denn auch bald die Bahnen der Renaissance. Überraschend frei kämpfte in festem Besitz starker seelischer Triebe Luther anfangs wohl auch für gesunde Sinnlichkeit; aber die ausgesprochen theologische Wendung, die noch zu Luthers Zeiten in der Reformation sich vollzogen hatte, erweiterte und vertiefte die Kluft zwischen Sinnen und Geist. Beim Erwachen der modernen Wissenschaft um 1600 konnte es geschehen, daß Baco einseitig für die Sinne, Descartes ebenso

einseitig für die Vernunft, die Ratio, die raison, Partei nahm. In solchem Zwiespalt ging es durch das 17. ins 18. Jahrhundert weiter, bis man endlich erkannte, wieweit man von der Natur abgekommen war. So erstand die Sentimentalität des 18. Jahrhunderts, die weiche Sehnsucht nach Natur, nach dem Primitiven, Einheitlichen, Ungebrochenen.

Trotzdem glaubte auch das 18. Jahrhundert noch, die Menschen durch einseitige Verstandeskultur über alle Schwierigkeiten hinaustragen zu können. Etwas Rührendes und Ergreifendes hat die heilige Überzeugung der Aufklärungsphilosophie Wolffs, der Verstand könne alles ins beste Gleis bringen. Je aufgeklärter der Mensch sei, desto besser müsse er auch sein. Schulung des Verstandes leite unbedingt zur Tugend hin. Alle natürlichen Triebe seien durch den Verstand zu bändigen. Brave, gesittete Menschen, bieder und voll gesunden Menschenverstandes waren das Ziel der Aufklärung. Man war überzeugt, es herrlich weit gebracht zu haben, wenn man Temperamentlose züchtete, die von ihren Trieben nichts zu befürchten hatten. Das Ergebnis war ein trauriges Philisterium, das, in engste Grenzen eingeschlossen, alles Schöne und Große von sich wies.

Wer die Beschränktheit dieses Kulturprogramms erkannte, mußte alsbald wieder den alten Widersprüchen preisgegeben sein. Der Mann, der Goethe aufs stärkste berührte, als der Gedanke der Faustdichtung in ihm keimte, Herder, rang und kämpfte von Anfang an, Geist und Leben gleichmäßig zur Geltung zu bringen. Faustisch wollte er alle Weisheit der Erde umspannen und zugleich zu lebendigem Wirken gelangen. Wie sein Lehrer Hamann spottete er bitter über die dürre Gelehrsamkeit der Aufklärung, über die müßigen Gaukeleien der Vernunft. Gegen das Greisenhafte bloßen Lernens gewendet, predigte Hamann seiner Umwelt, ebenso wie Nietzsche später einer in Bildungsdünkel erstarrenden Epoche, daß die Orgien der Leidenschaften und der Sinne etwas Heiliges seien. So wenig wie Nietzsche wollten Hamann und mit ihm Herder bloße Sinnenmenschen erziehen. Ihnen schien alles Einseitige ver-

werflich; aus sämtlichen vereinigten Kräften sollte entspringen, was der Mensch in Tat oder Wort leiste. Natur und Kultur, Geistiges und Physisches, Jugend und Alter, Weisheit und Affekt – alle Gegensätze sollten sich einträchtig zusammenfinden.

Im Bewußtsein, dem hohen Ziele nur aus der Ferne nahen zu können, zeigte der junge Herder immer wieder die faustische Unbefriedigung und Qual des Denkers, den es nach tätig wirksamem Leben verlangt und der darum voll Überdruß und Ekel von unfruchtbarem Sinnen sich abwendet. Unbefriedigter Erkenntnisdrang trieb auch ihn zu dem Wunsche, sich ganz auszuleben. Das Tagebuch seiner Reise von Riga nach Frankreich wird vollends zu einem unentbehrlichen Zeugnis faustischen Ringens in der Zeit um 1770: Herder erblickt in sich nur ein Tintenfaß von gelehrter Schriftstellerei, ein Wörterbuch von Künsten und Wissenschaften, die er nicht gesehen habe und nicht verstehe, ein Repositorium voll Bücher und Papier, das nur in die Studierstube gehöre. Anschauung möchte er an die Stelle solchen Spintisierens setzen, das Leben möchte er da ergreifen und erfassen, wo er bisher nur gedacht und geklügelt hatte.

Voraussetzung solcher Worte ist indes nicht bloß Hamann; stärker als es bisher geschehen ist, sollte man Kant zur Voraussetzung von Herders faustischem Ringen stempeln. Der junge Kant hat mindestens ebensoviel Anteil an den Seelenkämpfen von Herders Jugend wie Hamann. Und vor allem die bangen erkenntnistheoretischen Zweifelfragen von Goethes Faust hat Kant formen geholfen.

Kant war schon zu Anfang der sechziger Jahre an der Metaphysik Wolffs irre geworden. Die englische Erfahrungsphilosophie hatte ihn, gerade in dem Augenblick, als er Herder kennenlernte, dem Skeptizismus Humes so nahe gebracht wie nie vorher oder nachher. Die Stufe, auf der Kant damals angelangt war, hat man umschrieben: „Die Überlieferung der Leibniz-Wolffschen Metaphysik in den Hintergrund gedrängt durch die Erfahrungsphilosophie Bacos und Lockes, gekreuzt durch

die kecken Träume Rousseaus und zersetzt vornehmlich durch die scharfsinnigen Zweifel Humes.“ Diese Übergangszeit wurde von Kant rasch und folgerichtig überwunden; er schritt von empiristisch-skeptischer Gedankengärung zu neuer Spekulation weiter. Herder dagegen blieb auf der Stufe, auf die ihn Kant gestellt hatte, stehen: zeitlebens kam er nicht über ein Philosophieren hinaus, das von entgegengesetzten Strömungen hin und her getrieben wurde. „Ein philosophischer Dilettant, blieb er der empiristische Skeptiker mit idealistischen Bedürfnissen, der er einst unter Kants Einfluß geworden war“, sagt Haym.

Und mit diesen Zügen, die auf Kants Lehren weisen, wird Herder ein Modell von Goethes Faust. Gegen das Philosophieren in Kunstwörtern wie der junge Kant gewendet, ist sich Herder der Grenzen der menschlichen Vernunft bewußt; auf dem Boden der Erfahrung möchte Kant damals beharren, und ganz ebenso denkt Herder. Das sokratische Wort endlich, daß wir nichts wissen können, ist dem jungen Kant ebenso geläufig wie Hamann.

Nicht konfliktlos war Kant zu solchen Anschauungen und zu dieser Zweifelsucht gelangt. Einst hatte er kühnsten metaphysischen Spekulationen nachgehangen; sie wurden ihm durch Rousseau entwertet, und eine fast verzweifelte Stimmung stellte sich darum bei ihm ein. Da glaubte sein metaphysisches Bedürfnis in den Enthüllungen des Spiritisten Swedenborg, in den Aufschlüssen, die der nordische Geisterseher auf dem Felde der Geheimnisse des Jenseits versprach, Befriedigung finden zu können. Enttäuschung und Ärger war das Ende dieser Hoffnungen Kants, und er schrieb seine bissigen „Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik“ (1766). Seine eigenen Bestrebungen traf jetzt sein Spott. Zwischen den Zeilen freilich machte sich der schwere Kampf bemerkbar, den es ihn gekostet hat, auf alle metaphysische Spekulation zu verzichten. Diese „Träume eines Geistersehers“ wurden von Herder sofort besprochen. Die Kämpfe, die Kant in sich durchlebt hatte, waren Herder wohlbekannt.

Der Eingang aber des Urfaust berührt, sobald man über Goethes persönliches Erlebnis hinaus den Blick auf das Typische dieses Erlebnisses lenkt, wie eine symbolische Darstellung von Kants Werdegang, gesehen mit Herders Augen. Wie Kant fühlt sich Faust von der Einsicht bedrückt, daß wir nichts wissen können; kantisch will er nicht mehr mit saurem Schweiß sagen, was er nicht weiß, will er nicht weiter in Worten kramen. Doch auch wie Kant hofft er, daß durch Geistes Kraft und Mund ihm manch Geheimnis würde kund. Zur Deutung des ersten Faustmonologes und der Beschwörung des Erdgeistes hat man auf Swedenborg gewiesen. Wenn ein Weg vom Erdgeist zu Swedenborg führt, so geht er durch Kants geistige Erlebnisse hindurch. Die schwere Enttäuschung, die Kant aus Swedenborgs Schriften geholt hatte, spiegelt sich in der Erdgeistszene. Künstlerisch geformt stellt sich dar, was Kant an Swedenborg endgültig klar geworden ist: die Notwendigkeit des Verzichts auf volle Erkenntnis. Wenn der Erdgeist Faust zuruft: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir", so trifft er haarscharf Kants Meinung, deutet er auch auf den Weg, den Kant alsbald weiter zu beschreiten sich anschickte. Die Wurzel der Erkenntnistheorie Kants ist ja schon in den „Träumen eines Geistersehers" zu erkennen: die Überzeugung, daß alle menschliche Erkenntnis von den Bedingungen abhängig ist, die in den Funktionsgesetzen unserer Sinne und unseres Denkens gegeben sind. Wir begreifen die Welt nur, soweit wir sie eben kraft dieser Funktionsgesetze begreifen können.

Bis zu diesem Punkte gehen Kant und Goethes Faust denselben Weg. Dann aber schreitet jeder auf eigener Bahn weiter. Faust sucht im Leben, was ihm das Denken nicht schenken kann. Wie für Herder und für Goethe wird auch für ihn die Tatsache der Grenzen menschlicher Vernunfterkenntnis zur Voraussetzung, das Leben als solches zu ergründen. Kant wendete sich seinerseits von der Tatsache der Grenzen menschlicher Erkenntnis zu dem Versuch, den Umfang dieser Grenzen genau zu bestimmen, zu erkunden, wieviel wir trotz allem

noch wissen können. Kant wurde Erkenntnistheoretiker, Goethe und Herder wurden Vitalisten. Sie beide wandten sich von der Vernunft ab, Kant blieb bei ihr stehen. Damit die weise Einfalt von Sokrates-Hamann nicht zur dummen werde, machte Kant das Verfahren der Philosophie zum Gegenstand der Untersuchung, ließ er die Philosophie sich selbst kritisieren.

Ganz anders Faust. Die Vernunft versagt ihm den Dienst, wo es gilt, das Ganze zu begreifen; und so will er wenigstens das ganze Leben nach allen Seiten auskosten; noch völlig im Sinne des Urfaust und der Stimmungen der siebziger Jahre sagt das Fragment von 1790:

Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchst und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und, wie sie selbst, am End auch ich zerscheitern.

Nur ein junges, kühnes Geschlecht kann ein solches Ziel sich stecken; Jünglinge, die sich berufen fühlen, die Welt neu zu schaffen, umzustürzen und aufzubauen, Verkommenes, Morsches zu zerstören und blühendes Leben zu wecken. Das ist der Geist der Sturm- und Drangzeit. Jung, gesund, tatenfroh verkündet man das Evangelium von der Macht des großen Individuums. Genußkräftig und bewußt, stark fühlen zu können, will man den Becher des Lebens bis auf die Neige leeren. Da herrscht keine bange Angst vor der ungeheuren Aufgabe, in sich allein zu durchleben, was die Existenz von Millionen ausfüllen kann. Hamanns Lehre vom ganzen Menschen konnte nicht größer, nicht mächtiger in Tat umgesetzt werden. Aus diesem Drang, die ganze Reihe der Gefühle, Stimmungen und Affekte menschlichen Lebens auszukosten, sind die Verse von Goethes Jugendfreund Lenz erwachsen, die wie ein Motto für immer das Kennwort des Sturm und Drangs bleiben werden: „Lieben, hassen, fürchten, zittern, hoffen, zagen bis ins Mark, kann das Leben zwar verbittern; aber ohne sie wärs Quark.“ Die vielen Wendungen des jungen

Goethe, die auf ein Erfühlen und Erfassen der ganzen Welt zielen – wie sehr sie mit Herders Meinung übereintreffen, zeigte eine Arbeit Julius Goebels im 25. Band des Goethejahrbuchs –, wurzeln hier; alle Welt will der Stürmer und Dränger in sich vereint genießen, Erd und Himmel wonniglich umfassend, will er sich zu einer Gottheit aufschwellen lassen. „Armer Mensch, an dem der Kopf alles ist!“ heißt es daneben mitleidig-verächtlich.

Leben, nicht Vernunft. So meinte es der Urfaust. Vernunftbauten sind verpönt, weil die Vernunft nur Seifenblasen zeitigt. Wer das Leben auskostet, dringt tiefer ins Innere der Natur als der spekulierende Kopf. Wird der Held des Urfaust einmal vor eine Erkenntnisfrage gestellt, so verwirft er alle vernunftmäßige Erläuterung und beruft sich allein auf das Gefühl. Skeptisch gestattet er weder an Gott zu glauben, noch an ihm zu zweifeln. Für den Gottesbegriff hat er keinen Namen. Gefühl ist alles; Name nur Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsglut.

Noch im Fragment waltet derselbe Verzicht. Faust fühlt, daß er vergebens alle Schätze des Menschengeistes auf sich herbeigerafft. „Ich bin nicht um ein Haarbreit höher, bin dem Unendlichen nicht näher.“ Der Teufel aber ist stolz, Faust vom Kribskrabs der Imagination auf Zeiten lang kuriert zu haben. Im Innern freilich meint er, daß Faust, von der Vernunft abgekehrt, durch seinen Lebensdrang scheitern werde. Das Lockendste unter den Zielen, die sich dem Lebensdrange Faustens stellen, ist – und das weiß Mephisto – die Liebe. Und eben durch die Liebe, die für Mephisto nur Sinnengenuß bedeutet, will er Faust zum Sturze bringen. Wirklich kann ja angenommen werden, daß Goethes Faust in ältester Gestalt an dem ersten Versuche, das Leben auszuschöpfen, an der Liebe zu Gretchen, völlig scheiterte, daß er am Schlusse des „Urfaust“ dem Teufel verfallen war. Und so sprach denn im Fragment Mephisto nur seine innerste Überzeugung aus, wenn er in Faustens Abkehr von der Vernunft die Voraussetzung seines Untergangs sah:

Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft, . . .
So hab ich dich schon unbedingt . . .
Den schlepp ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeutenheit,
Er soll mir zappeln, starren, kleben,
Und seiner Unersättlichkeit
Soll Speis und Trank vor giergen Lippen schweben;
Er wird Erquickung sich umsonst erflehn,
Und hätt er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zugrunde gehn.

Unzweifelhaft aber verschob sich durch diese Worte Mephistos die Stellung, die der Vernunft im Rahmen der Faustdichtung zukam. Der Teufel darf wohl Anwalt der Vernunft sein, solange die faustische Natur sich von der Vernunft abwendet. Aber wenn diese Abwendung von der Vernunft zu einer ernsten Gefahr für Faust wird, wenn der Dichter selber, aus dem Munde Mephistos sprechend, Vernunftverachtung zu einer Voraussetzung von Fausts Untergang erhebt, so tritt unversehens eine neue Bewertung der Vernunft in die Dichtung hinein. Diese Unklarheit ist zunächst eine Folge des Gegensatzes, der zwischen den oben angedeuteten kantischen Anregungen und den unkantischen Folgerungen besteht, die von Goethe und Herder aus diesen Anregungen abgeleitet wurden. Sie ist ferner bedingt durch die höhere Achtung, die in Goethes Denken die Vernunft in dem Jahrzehnt vor der Veröffentlichung des Fragmentes sich errungen hatte. Um hier Ordnung und Klarheit zu schaffen, bedurfte Goethe einer neuen Berührung mit Kant.

2

Wirklich wurde, als Goethe an die endgültige Ausarbeitung des ersten Faustteiles ging, ihm von Schiller nahegebracht, was Kant hinzugelernt hatte, seitdem Herder Kants jugendlichen Skeptizismus an Goethe weitergegeben. Ein erkenntnistheoretisch geschulter Kantianer, legte Schiller mit der vollen Klar-

heit und Überlegenheit des scharf sondernden Denkers schon in einem der ersten Briefe, den er an Goethe über den „Faust“ schrieb, den Finger auf die entscheidende Stelle: Am 26. Juni 1797 erklärte Schiller, daß Verstand und Vernunft in diesem Stoff auf Tod und Leben miteinander ringen. „Der Teufel behält durch seinen Realism vor dem Verstand, und der Faust vor dem Herzen recht. Zuweilen aber scheinen sie ihre Rollen zu tauschen, und der Teufel nimmt die Vernunft gegen den Faust in Schutz.“ Sehr fein setzte Schiller hinzu: „Eine Schwierigkeit finde ich auch darin, daß der Teufel durch seinen Charakter, der realistisch ist, seine Existenz, die idealistisch ist, aufhebt. Die Vernunft nur kann ihn glauben und der Verstand nur kann ihn so, wie er da ist, gelten lassen und begreifen.“

Ich bekenne, daß diese Zeilen immer etwas Ernüchterndes für mich gehabt haben. Es ist, als ob ein schöner Traum durch einen grellen Lichtstrahl gestört würde. Ich zweifle auch nicht, daß Goethe ähnlich empfunden habe. Er klagte später mehrfach über Schillers Bestreben, den Reichtum des Lebens in die engen Linien ideeller Konstruktionen zusammenzudrängen. Aber er hat Schiller auch einmal dankend versichert, daß er ihm seine Träume deute. Und so hat denn wirklich Schiller in jenen Zeilen das ideelle Problem des „Faust“ sauber und scharf umschrieben und Goethe damit eine Offenbarung geschenkt.

Zunächst ein Wort zu der Bemerkung über Mephisto: Die Existenz des Teufels ist idealistisch; das heißt: der gesunde Menschenverstand glaubt nicht an den Teufel. Mephisto aber spielt immer den gesunden Menschenverstand gegen Faust aus, also ebendas Element, in dem er selber unmöglich ist. Der Teufel gehört der übersinnlichen Welt an; dabei hat er – nach Schillers Terminologie – alle seelischen Eigenheiten eines Realisten, der das Übersinnliche leugnet. Schiller machte Goethe hier auf eine Tatsache aufmerksam, die Goethe bis dahin sich schwerlich verdeutlicht hatte; in dieser Tatsache jedoch liegt der Reiz der Gestalt Mephistos.

Mephisto also ist Vertreter des gesunden Menschenverstands, er ist Realist. Demnach wäre Faust Vertreter der Vernunft? Das scheint ja allem Obengesagten zu widersprechen. Dennoch liegt nur ein terminologischer Widerspruch vor; aber dieser Widerspruch deutet auf einen wesentlichen Zug, durch den der Fausttypus der Schillerzeit sich von dem der Sturm- und Drangperiode unterscheidet.

Durch Schiller und durch Kants erkenntnistheoretische Arbeit, auf der Schiller fußt, ist Goethe zur Einsicht gekommen, daß – mindestens in Kants Sinne – sein Faust niemals Gegner der Vernunft war; er war und ist nur Gegner des Verstandes. Herder hatte einst, von Kant angeregt, ungeduldig das Kind mit dem Bade ausgeschüttet und mit Hamann über alle Vernunft gespottet. Kant hingegen hatte nie gemeint, daß mit der Abkehr von metaphysischer Spekulation auch das metaphysische Bedürfnis des Menschen beseitigt sei. Diesem metaphysischen Bedürfnisse zu dienen, errichtete er das Gebäude seiner kritischen Philosophie. Und in ihr wurzelt die Gegenüberstellung des Verstandes- und des Vernunftmenschen, des Menschen, der das Übersinnliche abweist, und des Menschen, der das Übersinnliche nie aus den Augen verliert. Die Gegenüberstellung wurde von Schiller in seiner Antithese des Realisten und des Idealisten weitergetrieben. Um rascher vorwärtszukommen, sei denn auch gleich die Antithese Schillers näher ergründet.

Der Idealist wird durch die Notwendigkeit der Vernunft, der Realist durch die Notwendigkeit der Natur bestimmt. Der Idealist sucht bis zu Wahrheiten zu dringen, die nichts mehr voraussetzen; ihn befriedigt nur die philosophische Einsicht, die alles bedingte Wissen auf ein unbedingtes zurückführt. In all dem ist sein Widerspiel der Realist, der von dem, was seinen Wert und Zweck in sich selbst hat, nicht viel weiß und hält. Der Realist redet in Sachen des Geschmacks dem Vergnügen, in Sachen der Moral der Glückseligkeit das Wort. Ihn kümmern nicht die Güter, von denen er keine Ahnung und an die er keinen Glauben hat. Der Idealist kennt die Zufriedenheit nicht,

die in der Brust des Realisten waltet; er zerfällt leicht mit sich selbst, da weder sein Wissen noch sein Handeln ihm Genüge tut. Was er von sich fordert, ist ein Unendliches, aber beschränkt ist alles, was er leistet.

Man glaubt, eine Charakteristik Faustens und Mephistos zu lesen; oder mindestens erkennt man sofort in Schillers Idealisten das Wesen Fausts wieder, im Realisten, was Mephisto aus ihm machen möchte. Ist es nicht auch faustisch, wenn der Idealist als geschworener Feind alles Kleinlichen und Platten erscheint, der sich selbst mit dem Extravaganten und Ungeheuren versöhnt, wenn es nur von großer Kraft zeugt? Und wiederum ganz mephistophelisch hält der Realist alles Absolute in der Menschheit für eine schöne Schimäre und den Glauben daran für nicht viel besser als Schwärmerei.

Faust also in Schillers Sinne ein Idealist, Mephisto ein Realist. Faust ein Anwalt, Mephisto ein Gegner der Vernunft. Schiller hatte in dem angegebenen Briefe Goethe diese Orientierung geboten, ihm nachgewiesen, daß er unbewußt in Faust den Vernunftmenschen mit metaphysischem Bedürfnis gezeichnet habe. Goethe hatte es getan, weil er selbst gleiches in sich trug. Was Faust wie Goethe abschwört, was er von Anfang an verfolgt, ist das „trockene Sinnen", die bloße Verstandesarbeit. Wohl wendet er sich dem Leben zu. Aber sein Drang, das ganze Leben in sich zu durchleben, offenbart in ihm wie in Goethe den Vernunftmenschen, der zum Absoluten strebt. Und da dieses Absolute etwas Unerreichbares, nie ganz Realisierbares ist, muß der Vernunftmensch Faust ewig unbefriedigt bleiben.[1]

All das sind Züge, die in dem Fausttypus der siebziger Jahre, also im Urfaust und im Fragment schon zu entdecken sind. Aber hier weiß Goethe selbst noch nicht, welcher Menschenart er seinen Faust eigentlich zuzuweisen hat. Von Schiller erkenntnistheoretisch im Sinne Kants über Faust und über sich selbst belehrt, versäumt er nun nicht länger, in der Dichtung Fingerzeige zu geben, wie all das gemeint ist. Jetzt findet Mephisto seine endgültige Stellung zum Problem der mensch-

lichen Vernunft, jetzt werden auf dem Gegensatz von Vernunft und Verstand, des Idealisten und des Realisten die Unterlagen der Dichtung neu begründet; und damit gewinnt der Fausttypus von 1800 Züge, die ihn von dem Fausttypus der Sturm- und Drangzeit unterscheiden. Mit Bewußtsein steuert die faustische Natur der Schillerzeit auf das Absolute los. Nur das Unbedingte kann sie befriedigen; und darum wird sie ewig strebend bemüht bleiben, nie aber zu behaglichem Ausruhen gelangen.

Gleich der „Prolog im Himmel" vertritt die neuen Gesichtspunkte: Mephisto spottet da sofort über die Vernunft, „den Schein des Himmelslichts", den der Mensch nur brauche, um tierischer als jedes Tier zu sein. Und gleich darauf charakterisiert er in Faust den Menschen, der nach dem Unbedingten strebt und darum nie sich genügen kann: „Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne und von der Erde jede höchste Lust, und alle Näh und alle Ferne befriedigt nicht die tiefbewegte Brust." Der Osterspaziergang nimmt das Thema auf und instrumentiert es reicher. Der Gegensatz der beiden Seelen, der schon dem Fausttypus der siebziger Jahre eigen ist, vertieft sich jetzt durch die neuen Gesichtspunkte. Kuno Fischer rechnet tüftelnd aus, welche von diesen beiden Seelen Wagner eigen ist und durch welche Seele Faust sich von Wagner unterscheidet. Als ob Faust mehr wollte als herablassend überlegen an Wagners Philistereien anknüpfen, wenn er einsetzt: „Du bist dir nur des einen Triebs bewußt, o lerne nie den andern kennen." Denn wiederum spielt der Gegensatz von Verstand und Vernunft, des Realisten und des Idealisten herein. Wagner bleibt innerhalb der Verstandeserkenntnis stehen und fühlt sich in diesen Grenzen still beglückt; Faust wird hin- und hergetrieben vom Erkenntnis- und vom Lebenstrieb, und zwar – hier meldet sich der neue kantisch-schillerische Beisatz – strebt er an, was vom Menschen nicht zu verwirklichen ist. Ins Unendliche, ins Absolute geht sein Streben. Dieser Drang nach dem Unendlichen äußert sich in Fausts Wunsch, der Sonne nachzufliegen, die Grenzen also zu überschreiten, die mensch-

lichem Erleben gezogen sind. Was er will, ist etwas nur ideell Denkbares, es läßt sich nicht erleben. „Ach! Zu des Geistes Flügeln wird so leicht kein körperlicher Flügel sich gesellen." Und so muß er in dauernder Unbefriedigung beharren.

Doch ebendies stete Anstreben des Unbedingten macht es Faust möglich, die Wette mit dem Teufel einzugehen. Die Bedingungen der Wette sprechen Mephisto Fausts Seele zu, wenn Faust sich selbst gefällt, wenn Mephisto ihn mit Genuß betrügen kann. Wieweit der Idealist Schillers, der Vernunftmensch Kants von der Möglichkeit solcher Gefahr entfernt bleibt, ist oben angedeutet. Der Idealist müßte zum Realisten werden, der Vernunftmensch zum Verstandesmenschen, wenn Mephisto gewinnen sollte. Im Vollbewußtsein der Unmöglichkeit dieser Wandlung ruft Faust: „Ich habe mich nicht freventlich vermessen. Wie ich beharre, bin ich Knecht, ob dein, was frag ich, oder wessen." So wurzelt denn auch in Fausts Idealismus, der nie zur Befriedigung gelangen und nie zu behaglichem Ausruhen sich herabstimmen wird, das Wort, das, vom Herrn im Prolog ausgesprochen, Faust von Anfang an den Sieg über Mephisto verspricht: „Es irrt der Mensch, solang er strebt." Und ebenso wurzelt hier die Formel, durch die zuletzt Faust der ewigen Seligkeit zugeführt wird, die Wendung, in der die Engel das Prologwort des Herrn deuten: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen." Faust selber aber verkündet am Ende der Dichtung, daß sein idealistisches, aufs Absolute gerichtetes Streben keine Befriedigung auf Erden gefunden hat: „Ich habe nur begehrt und nur vollbracht und abermals gewünscht und so mit Macht mein Leben durchgestürmt." Im Weiterschreiten nur findet er Qual und Glück, er, unbefriedigt jeden Augenblick.

3

In der Unfähigkeit, zur Befriedigung zu gelangen, hat man längst ein wesentliches Merkmal faustischer Naturen erkannt. Ich mußte betonen, daß dieses Merkmal am stärksten um 1800

der faustischen Natur unter dem Eindruck von Schillers kantischem Denken aufgeprägt worden ist.

Unbefriedigt bleibt Faust; und darum ist er von steter Sehnsucht erfüllt – Sehnsucht im philosophischen Sinne genommen als Drang nach dem Unendlichen, Ewigen, Absoluten.

Dem transzendentalen Idealismus ist dieser Begriff der Sehnsucht ganz geläufig. Fichte erörtert ihn 1794 in der „Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre". Unter „Sehnen" versteht er da den „Trieb nach etwas völlig Unbekanntem, das sich bloß durch ein Bedürfnis, durch ein Mißbehagen, durch eine Leere, die Ausfüllung sucht und nicht andeutet, woher? – offenbart". Dieser Trieb, dieses Sehnen ist für Fichte die Voraussetzung aller Erkenntnis und aller Ethik. Nur durch dieses Sehnen offenbart sich dem Menschen die Außenwelt. „Das Sehnen", sagt Fichte, „ist demnach die ursprüngliche, völlig unabhängige Äußerung des im Ich liegenden Strebens."

In diesem Sehnen äußert sich die menschliche Vernunft. Dieses Sehnen deutet auf das Absolute und Ewige hin. Es ist die Voraussetzung faustischer Unbefriedigung; und es ist eine Voraussetzung romantischer Weltanschauung. Von romantischer Sehnsucht war einst immer die Rede, wenn der Begriff des Romantischen umschrieben werden sollte. Schließlich wurde dieser Begriff romantischer Sehnsucht immer inhaltleerer und verschwommener, und endlich verschwand er fast ganz aus dem Umkreis wissenschaftlicher Beschäftigung mit der Romantik. Vielleicht ist es an der Zeit, auch dieses Wort zu neuem Leben zu rufen. Nicht bloß ein abstrakt metaphysisches Sehnen ist gemeint. Romantische Sehnsucht schluchzt auch im romantischen Liebesliede; die Verknüpfung von metaphysischem Sehnen und Liebessehnsucht ist wesentliche Eigenheit der Romantik. Romantische Sehnsuchtsklage kann aber auch ohne allen philosophischen Beisatz rein austönen, wie in den wehmütigen Nachtigallklängen des Liedes der Laurenburger Els von Brentano.

Um indes rasch und ganz begreiflich zu machen, wie im romantischen Denken Liebessehnsucht und Sehnsucht nach

dem Ewigen sich vereint, sei hier eine der reizvollsten Dichtungen von Novalis in ihren Umrissen angedeutet, das Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen in den „Lehrlingen zu Sais“:

Einst liebte Hyazinth ein köstliches, bildschönes Kind, Rosenblütchen. Sie sah aus wie Wachs, Haare wie goldne Seide, brandrabenschwarze Augen. Wer sie erblickte, hätte mögen vergehn, so lieblich war sie. Es kam aber ein Mann aus fremden Landen gegangen, der war erstaunlich weit gereist, hatte einen langen Bart, tiefe Augen, entsetzliche Augenbrauen, ein wunderliches Kleid mit vielen Falten und seltsame Figuren hineingewebt. Er erzählte Hyazinth viel von fremden Ländern, unbekannten Gegenden, von erstaunlich wunderbaren Sachen. Als er sich wieder fortmachte, ließ er dem Hyazinth ein Büchelchen da, das kein Mensch lesen konnte. Hyazinth aber hat einen ganz neuen Lebenswandel begonnen. Rosenblütchen hat recht zum Erbarmen um ihn getan, denn von der Zeit an hat er sich wenig aus ihr gemacht. Nun begabs sich, daß er einmal nach Hause kam und war wie neugeboren. „Ich muß fort in fremde Lande,“ sagte er, „die alte wunderliche Frau im Walde hat mir erzählt, wie ich gesund werden müßte. Vielleicht komme ich bald, vielleicht nie wieder. Grüßt Rosenblütchen. Es drängt mich fort, dahin, wo die Mutter der Dinge wohnt, die verschleierte Jungfrau.“ Er riß sich los und ging fort. Seine Eltern wehklagten und vergossen Tränen, Rosenblütchen blieb in ihrer Kammer und weinte bitterlich. Hyazinth wanderte durch wildes Land, durch unabsehliche Sandwüsten. Vergeblich fragte er nach Isis. Allgemach legte sich die innere Unruhe, er wurde sanfter und das gewaltige Treiben in ihm zu einem leisen, aber starken Zuge, in den sein ganzes Gemüt sich auflöste. Die Gegend wurde wieder reicher und mannigfaltiger. Immer höher wuchs jene süße Sehnsucht in ihm. Eines Tages begegnete er einem kristallenen Quell und einer Menge Blumen. Sie rieten ihm, aufwärts zu gehen, wo sie selber herkamen. Er folgte ihrem Rat und kam endlich zu jener längst gesuchten Wohnung. Sein Herz klopfte in un-

endlicher Sehnsucht. Er stand vor der himmlischen Jungfrau, da hob er den leichten, glänzenden Schleier, und Rosenblütchen sank in seine Arme. Eine ferne Musik umgab die Geheimnisse des liebenden Wiedersehens, die Ergießungen der Sehnsucht und schloß alles Fremde von diesem entzückenden Orte aus.

In dem Fausttypus der Zeit um 1800 haben sich wesentliche Züge feststellen lassen, die aus Kants und Schillers Denkarbeit stammen. Im Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen ist ungefähr all das enthalten, was die Romantik mit dem Faustproblem jener Tage verknüpft. Die Scheidung der kantisch-schillerischen und romantischen Elemente in der faustischen Natur ist mit Hilfe des Märchens um so leichter durchzuführen, da es ja aus einem Stoffgebiet erwächst, das von Schiller bebaut und im kantischen Sinne verwertet wurde.

Schillers Gedicht „Das verschleierte Bild zu Sais" weist, wie die Erdgeistszene, kantisch auf die Grenzen unseres Erkennens hin. Faustisch kühn wagt einer die Hülle der Statue der Wahrheit zu heben. „Was er allda gesehen und erfahren, hat seine Seele nie bekannt. Auf ewig war seines Lebens Heiterkeit dahin." Wir können – so meint Schiller es mit Kant – die Wahrheit nicht erkennen; wir sollen sie aber auch nicht freventlich enthüllen. Und auch das ist ganz kantisch.

Wie für Schiller ist auch für Novalis das verschleierte Bild zu Sais das Symbol des Unerkennbaren, Absoluten, Wahren, Ewigen. Doch der Romantiker findet ein Mittel, dem Absoluten zu nahen. Es ist die Liebe.

Selbstverständlich liegt im Hintergrunde dieser Anschauung der platonische Begriff des Eros, diese Begeisterung für das Erkennen, dieses Streben nach Erkenntnis, das wie ein geistiger Zeugungstrieb bemüht ist, uns dem Göttlichen zu nähern. Bei dem Neuplatoniker Plotin wird dieser Liebesbegriff, die sehnsuchtsvolle Liebe zum Göttlichen, zum Inbegriff höchsten menschlichen Glückes. Die Mystik greift die Idee auf. Spinoza, mystischen Gedankengängen nicht feind, begründet auf ihr

seinen „amor intellectualis dei". Die Romantik geht zunächst von dem platonisch-neuplatonischen Gedanken aus: geistige Liebe bringt uns Gott nahe. Gott ist in diesem Prozesse eins mit dem Absoluten, der Wahrheit, dem Unendlichen, Übersinnlichen, Ewigen. Und die Romantik steht da auf einem Boden mit dem Sturm und Drang. Schon der Held des Urfaust verkündet in der Katechisationsszene die mystische Lehre: Wenn die Seele von dem ewigen Geheimnis, das unsichtbar sichtbar neben dem Menschen webt, ganz erfüllt, von ihm ganz beseligt ist, dann mag es immer Glück, Herz, Liebe, Gott heißen. „Gefühl ist alles; Name ist Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsglut." Im Menschenherzen weist etwas auf ein Höheres, Übersinnliches; der dumpfe Drang kündet die Existenz einer anderen höheren Welt an. So ist schon im Urfaust die Sehnsucht vorweggenommen, die nach Fichte die Wurzel aller Erkenntnis und aller Moral ist.

Aber die Romantik bleibt, mystische Lehren weiterverwertend, hier nicht stehen. In der Sehnsucht kündet sich dem Menschen das Übersinnliche, Göttliche, Unendliche an. Diese Sehnsucht kann erstens die Unendlichkeit des Raumes meinen; dann erwacht in einer faustischen Natur die Lust, der Sonne nachzufliegen. Diese Sehnsucht drängt zweitens den Denker, das Unendliche zu erfassen; sie wird metaphysisch. Sie erweckt in dem Gläubigen den Wunsch, Gott sich zu nahen. Drittens aber drängt ein und dieselbe Sehnsucht den Liebenden, die Geliebte zu umfangen.

Übersinnlich-sinnliche Freier, erkennen die Romantiker in der Liebe eine Kraft, die den Menschen an das Ewige heranhebt. Und an dieses Ewige klammert sich nicht bloß die geistig-religiöse Liebe, auch die Liebe zur Geliebten. Darum kann Novalis seinen Hyazinth in die Arme Rosenblütchens führen, wenn Hyazinth darauf ausgeht, das Bild der Göttin von Sais zu enthüllen. Darum kann in Novalis' Fragmenten der Gedanke in stets neuen Wandlungen wiederkehren, daß Religion Liebe oder Liebe der Endzweck der Weltgeschichte ist. So erklärt sich sein Paradoxon: „Meine Geliebte ist die

Abbreviatur des Universums, das Universum die Elongatur meiner Geliebten."

Gott, Universum, Unendliches, Ewiges, Absolutes: sie alle finden ihr Symbol im Weibe. Die Liebe zum Weibe ruht und wurzelt in der sehnsüchtigen Liebe zum Ewigen. Der metaphysische Mensch, der Vernunftmensch liebt wenigstens so, mithin auch die faustische Natur. Und darum wird Faust vom Ewigweiblichen hinangezogen.

Einen aufsteigenden Stufengang beschreitet in Goethes „Faust" das weibliche Element. Die Entwicklung des Helden steht mit ihm in engstem Zusammenhang. Reinsinnlich wirkt das Weib, wenn es zum erstenmal in Fausts Gesichtskreis tritt. Das Bild im Zauberspiegel der Hexenküche bedingt auch, daß Faust in Gretchen zu Anfang nur ein sinnliches Abenteuer sucht. Wohl erwacht bald seine bessere Natur; aber Mephisto sorgt, unablässig schürend und reizend, daß der Wirkung Gretchens die seelische Kraft genommen werde. Dennoch bricht diese Kraft zuletzt durch. Gretchens jammervolles Geschick steigert und läutert die Liebe Fausts. Er wagt sein Leben, die Geliebte zu retten, und er muß sie verlieren.

In Helena tritt ihm die Verkörperung höchster irdischer Schönheit entgegen. Ein Übergang vollzieht sich, wie wenn ästhetisch von stofflichem Interesse zu formalem emporgeschritten wird. Helena begeistert Faust zu höchster Betätigung: die Heroine macht ihn zum Heros.

Aber auch Helenas körperliche Schönheit muß einer höheren Stufe der Schönheit weichen, der Seelenschönheit. Wenn Faust Helena verliert, stellt sich am Anfang des vierten Aktes die Erinnerung an „jugenderstes, längstentbehrtes höchstes Gut", die Erinnerung an Gretchen ein. Nun schweigen alle niedrigen Begierden; Faust ist befähigt, den letzten Schritt zu tun, durch den er das Evangelium der ewig strebenden Tatnatur in Wirklichkeit umsetzt.

Im Jenseits aber ist Gretchen Fürbitterin bei der symbolischen Verkörperung des Ewigweiblichen, bei der Jungfrau Maria. Gretchen leiht dem Frühgeliebten die Kraft, Maria zu

Folgen und in höhere Sphären emporzusteigen. Hier tritt die Dichtung ganz ins Reich des Gleichnishaften. Maria als höchstes Symbol des Ewigweiblichen ist zugleich die Verkörperung der Liebe im romantischen Sinn. Denn nicht kann es sich für Goethe darum handeln, in ihr nur die göttliche verzeihende Gnade, das liebende Erbarmen darzustellen. Vielmehr scheint der Ausgang des „Faust" ganz romantisch die Möglichkeit von Fausts Erlösung in seiner Fähigkeit zu finden, das Göttliche so zu lieben, wie eine faustische Natur es liebt.

Der Vernunftmensch, der Idealist kann gerettet werden, weil er stets auf das Unbedingte aus ist und darum immer noch etwas zu erstreben hat. Kommt da der kantisch-schillerische Zug der faustischen Natur zu seinem Recht, so meldet sich der romantische in der Einfügung des Elementes der Liebe und des Ewigweiblichen. Von Sehnsucht erfüllt nach dem Unendlichen, Absoluten, Ewigen, nach dem Universum, nach Gott, betätigt Faust sich als Anhänger des platonisch-neuplatonischen Erosbegriffes. Und diese Fähigkeit, Liebe im höchsten Sinn zu fühlen, leiht ihm die Kraft, immer strebend bemüht zu bleiben.

Die Stärke seiner geistigen Sehnsucht aber offenbart Faust in aufsteigender, sich läuternder Liebe zum Weib: von Gretchen zu Helena, dann zurück zu Gretchen, die als „una poenitentium" für den Geliebten zu Maria fleht.

Entscheidend für Fausts Schicksal und für das Problem der Liebe innerhalb der Dichtung ist von Anfang an Fausts Liebe zu Gretchen.

Der Sinnenmensch ist soeben zu voller Wildheit in Faust erwacht. „Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit uns glühende Leidenschaften stillen", so lautet seine Absicht. Nur Sinnengenuß suchend, muß er sich sogar von Mephisto bespötteln lassen: „Ihr sprecht schon fast wie ein Franzos." Mit wunderbarem Tiefblick hat Goethe den Moment erfaßt, in dem gerade die faustische Natur, die aufs Unbedingte aus ist, frivol wird. Faust will jetzt Don Juan sein, er will nur „ein Mädchen, das an seiner Brust mit Äugeln schon dem Nachbar sich verbindet". Doch bald überwindet er diese Stimmung. Wäre Gret-

chen auch nicht Gretchen, Faust sähe doch bald in ihr ein Heiligtum. Vom frivolen Spötter wird er rasch zum leidenschaftlich Gebundenen. Er ringt mit sich; er will nicht zerstören und vernichten, was ihn beseligt. Aber Leidenschaft wirft alle guten Vorsätze über den Haufen. Doch selbst im Zusammenbruch zeigt sich, daß Faust, der anfangs nur auf ein Liebesabenteuer ausgegangen war, zuletzt alles Heiligste seines Herzens dranhängt. Darum kann auch, in dem schmerzlichen Augenblick, als Faust die letzten Liebeszeichen Helenas verschwinden sieht, das Bild Gretchens in ihm erwachen: „Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form . . . und zieht das Beste meines Innern mit sich fort." Hier offenbart sich am deutlichsten, daß dieselbe Liebe, die im Urfaust nach Mephistos Sinne zu Fausts Untergang führen sollte, nunmehr seiner Erlösung dient.

Hier beweist vielleicht am stärksten innerhalb der ganzen Faustdichtung die Liebe zum Weibe ihre geistweckende Kraft im Sinne der Romantik. Hier wird – wie Novalis es meint – die Liebe zur Religion und verknüpft den Liebenden mit der Ewigkeit des Absoluten. Und so falle denn von dieser Stelle aus nur noch ein Blick auf das letzte große Liebesbekenntnis Goethes, das ganz romantisch, ganz wie Novalis, Liebe und Gottesgefühl in eins setzt:

In unsers Busens Reine wogt ein Streben,
Sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
Enträtselnd sich den ewig Ungenannten;
Wir heißens: fromm sein! – Solcher seligen Höhe
Fühl ich mich teilhaft, wenn ich vor ihr stehe.

ANMERKUNG

[1] Schiller überliefert dem Dichter des „Faust" ebendie drei Grundgedanken von Kants Erkenntnislehre, die er selbst, nach Jonas Cohns sauberer und feiner Untersuchung (Kantstudien 10, 293), unbekümmert um die übrigen Bestandteile, allein sich angeeignet hat: die Subjektivität des Erkennens, die Spontaneität des erkennenden Geists, die Unerreich-

barkeit des Erkenntnisziels. Diese Gedanken vereinigen sich für Schiller in dem Wort „Idee", das er in der denkwürdigen Aussprache über die Urpflanze Goethe entgegenhielt. „Nach Kants Lehre ist Erkennen ja niemals passive Aufnahme eines Gegebenen, sondern überall eine Tat des Geistes, ein grenzenloses Streben nach einem Ziele, das unerreichbar aus der Ferne winkt und trotz dieser Unerreichbarkeit dem Streben Wert und Richtung gibt." Besser als in dieser Umschreibung, die dem Wesen von Kants Erkenntnislehre Cohn leiht, könnte ich den kantischen und mithin auch schillerischen Zug des Fausttypus von 1800 nicht angeben.

GOETHES „WAHLVERWANDTSCHAFTEN“ IM RAHMEN IHRER ZEIT

1906

I

DAS Studium der neueren deutschen Literaturgeschichte, das in den letzten Jahrzehnten wissenschaftliche Wege eingeschlagen und sich nach Kräften von der Willkür subjektiv-ästhetischer Gefühlsmaßstäbe zu befreien versucht hat, hält im ganzen den individualistischen Charakter älterer Darstellungsweise fest, ja prägt ihn mehr und mehr aus. Im Vordergrund des Interesses stehen die einzelnen Großen, vor allem Goethe. Auf bloße Darlegung des Lebenslaufes eines Dichters ist es dabei nicht abgesehen; vielmehr bricht sich die richtigere Erkenntnis Bahn, daß die Erkundung der Lebensverhältnisse nur als Voraussetzung für ein tieferes Erfassen künstlerischer Individualitäten und für ein besseres Ergründen ihrer Schöpfungen gelten dürfe. Allein in anderem Sinne behält das Lebensgeschichtliche die Oberhand. Entwicklung, Wesen und Schaffen eines Dichters ist der Lieblingsgegenstand von Forschung und Darstellung, sei es daß Einzeluntersuchung oder daß zusammenfassende Arbeit getrieben werde. Die einzelne Persönlichkeit und ihr Schaffen steht für sich da; und neben sie tritt, in gleicher Weise behandelt, eine zweite und eine dritte. Daß im Wirken einer großen Anzahl gleichzeitiger oder aufeinanderfolgender Künstler gemeinsame Triebkräfte tätig sind, wird zwar nicht vergessen, aber zu wenig beherzigt. Diesen biographischen Charakter trägt in erster Linie fast alle neuere Erforschung und Darstellung des deutschen Klassizismus. Sobald im Laufe der Entwicklung des 18. Jahrhunderts Klopstock erreicht ist, verwandelt sich die Literaturgeschichte gern in ein Nacheinander von Einzelcharakteristiken großer Individuen. Lessing, Wieland, Herder, Goethe, Schiller ziehen der Reihe nach daher; nur Sturm und Drang oder Göttinger Hain geben

noch Raum für zusammenfassende Betrachtung. Jene Großen aber scheinen allein den Gang des deutschen Literaturlebens zu tragen, und an sie wird angeknüpft, was sonst in der Zeit noch an vorwärtstreibenden Kräften sich findet. Nur selten ist eine andere Betrachtungsweise anzutreffen, zunächst natürlich bei stoffgeschichtlichen Arbeiten; allein aus der Aneinanderreihung von Dichtungen, die ein und dasselbe Motiv formen, ist nicht leicht zu erkennen, welche künstlerischen und sozialen Kräfte aus der Zeit heraus auf die Formung gewirkt haben. Eher noch läßt sich dies an der Entwicklungsgeschichte einer einzelnen Dichtungsart zeigen. Doch nicht oft werden heute solche Untersuchungen angestellt. Und wenn wirklich einmal gewagt wird, die künstlerischen und sozialen Faktoren einer Epoche unmittelbar und um ihrer selbst willen zu ergründen, so weiß die Forschung mit den Ergebnissen wenig anzufangen.

Die Literarhistorik von der individualistisch-biographischen zu einer kollektivistischen Betrachtungsweise hinüberzuführen, wurde denn auch nicht aus ihren eigenen Kreisen, sondern von Historikern gefordert. Ganz sicher kann es nur nützen, wenn diesem Zuruf aus fremdem Lager wenigstens etwas Gehör geschenkt wird. Auch dem Biographen der Klassiker bringt es Gewinn, die Wege im Auge zu behalten, die neben oder wohl auch im Gegensatz zu Goethe oder Schiller vom literarischen Leben ihrer Zeit beschritten worden sind. Die einzelnen Kunstwerke unserer Größten werden verständlicher, wenn sie im Zusammenhang der Entwicklung ihrer Verfasser betrachtet werden; doch noch weit klarer offenbaren sich ihre wesentlichen Züge, sobald Geist und Produktion des Zeitalters, in dem sie entstanden sind, sobald Schaffen und Denken der Zeitgenossen, die in verwandtem Sinne tätig waren, die Grundlage der Betrachtung bilden.

In einem vortrefflichen Buche hat Robert Riemann [1] Goethes Romane und ihre technischen Eigenheiten im Zusammenhang mit der unmittelbar vorhergehenden und der zeitgenössischen Romanliteratur untersucht. Viele Merkmale von Goethes Erzählungstechnik erwiesen sich als Gemeingut der Erzählungs-

kunst jener Tage. Und neben den Kennzeichen, die Goethes Romane und Novellen mit den Schöpfungen seiner Zeitgenossen teilen, traten ihre neuen und selbständigen Züge um so deutlicher hervor. Selbstverständlich aber kommen diese Züge allein in Betracht, sowohl wenn Goethes künstlerische Individualität, wie wenn Goethes Anteil an der Weiterentwicklung deutscher Erzählungskunst erwogen wird. Der individualistischen Betrachtungsart wird ebenso gedient wie der kollektivistischen. Welcher von beiden der Vorzug gebührt, diese Frage ist solchen Ergebnissen gegenüber müßig; aber daß im Sinn einer kollektivistischen, das Lebensgeschichtliche zurückdrängenden Betrachtungsweise gearbeitet wird, wenn man die Richtlinien der Kunstentwicklung eines Zeitalters zu zeichnen strebt, und daß dieses Streben nicht bloß für geschichtlich denkende Menschen wichtig ist, darf behauptet werden. Wichtiger sicherlich als die Aufdeckung einzelner, vielleicht ungewisser Quellen, wichtiger als die Annahme mehr oder minder zweifelhafter Modelle.

Merkwürdigerweise indes hält Riemann Goethes Romane wohl mit den Erzählungen des 18. Jahrhunderts zusammen, nicht aber mit den Versuchen der Romantik. Und doch sind für die Romane und Novellen, die Goethe im 19. Jahrhundert geschrieben hat, die Romantiker von einiger Bedeutung. Nicht für die gesamte Reihe der Erzählungen aus Goethes Spätzeit, lediglich für die „Wahlverwandtschaften“ sei im folgenden der Beweis erbracht, daß ausgiebige Berücksichtigung romantischer Art und Kunst uns dem Standpunkt näherrückt, von dem aus eine Würdigung sich versuchen läßt. Mehr als ein neuer Beitrag zum Kapitel „Goethe und die Romantik“ ist, was ich hier in erster Linie bieten will: ein Versuch, die „Wahlverwandtschaften“ aus vereinzelnder lebensgeschichtlicher Betrachtung herauszuheben und sie einer Entwicklungsreihe einzugliedern.[2]

2

Die „Wahlverwandtschaften“ sind ebenso wie die „Wanderjahre“, in deren Rahmen sie ja ursprünglich eingefügt werden

sollten, die notwendige Folge des überstürzten Abschlusses der „Lehrjahre“. Daß am Ende der „Lehrjahre“ dem Leser manche Bedenken aufsteigen müssen, hatte Goethe früh erkannt. Wilhelm Meister, Dilettant in der Kunst und im Leben, wird überraschend schnell, nachdem er die Kunst aufgegeben, der Lebensmeisterschaft würdig erklärt. Ist es nicht Selbstironie, so bleibt es immer doch ein Zugeständnis nichtausreichender Motivierung, wenn Goethe aus Friedrichs Munde seinem Helden zuletzt zurufen läßt: „Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand.“ Nicht erobert, nur gefunden hat Wilhelm so Natalien wie die Meisterschaft.

Der größte Kritiker, den die „Lehrjahre“ jemals gewonnen haben, zugleich auch ihr erster Rezensent, erkannte den Mangel auf den ersten Blick: Schillers Briefe von Anfang Juli 1796 eröffneten Goethe mit unwiderleglicher Klarheit, daß zunächst die Idee der Meisterschaft nicht scharf genug herausgearbeitet sei und daß zweitens anderes sie überwuchere und dem Leser wichtiger erscheinen müsse als der Begriff der Meisterschaft und sein Erfassen durch Wilhelm.

Am 8. Juli hat Schiller seine Einwände in die Worte gebracht: „Ich möchte sagen, die Fabel ist vollkommen wahr, auch die Moral der Fabel ist vollkommen wahr, aber das Verhältnis der einen zu der andern springt noch nicht deutlich genug in die Augen.“ Und: „Es kann geschehen, daß die Aufmerksamkeit mehr auf das Zufällige geheftet wird, und daß das Interesse des Lesers sich konsumiert, Rätsel aufzulösen, da es auf den innern Geist konzentriert bleiben sollte.“ Beide Bemerkungen wollten Goethe veranlassen, in dem damals noch nicht zu Ende gedruckten Werke kleine Änderungen vorzunehmen, die jene Mängel, wenn nicht beseitigen, so doch verdecken könnten.

Wilhelm sollte – das war Schillers Meinung – der „Meisterschaft“ nicht durch die Überzeugung allein würdig werden, es sei irrig, „dasjenige außer sich zu suchen, was der innere Mensch selbst hervorbringen muß“. Die Idee der Meisterschaft

ferner sollte genauer umschrieben und ihre Bedeutung für den Roman und für die in ihm erzählten Vorgänge stärker betont werden. Auf diese Weise hoffte Schiller den Gefahren zu begegnen, denen nach seiner Ansicht der Roman und dessen Verständnis ausgesetzt war.

Goethe beklagte sich ein Menschenalter später – am 23. März 1829 – in einem Gespräche mit Eckermann über diese Vorschläge: Schiller habe keine Ruhe gehabt und nie fertig werden können; das sei aus den Briefen über den „Wilhelm Meister“ zu ersehen. „Ich hatte nur immer zu tun, daß ich feststand und seine wie meine Sachen von solchen Einflüssen freihielt und schützte.“ Gewiß, ein organisch Gewordenes, wie die „Lehrjahre“, ließ sich post festum nicht durch ein paar Striche und Zusätze umgestalten. Dennoch wäre es unrecht, dieses Gespräch mit Eckermann gegen Schiller auszuspielen und Schiller vorzuwerfen, daß er über die Grenzen des Ratgebers hinausgegriffen habe. In Eckermanns Buch begegnen wir mehrfach ähnlichen Bemerkungen gegen Schiller; sie sollten einmal im Zusammenhang geprüft und mit den unbestritten echten Urteilen, die der greise Goethe über Schiller gefällt hat, verglichen werden. Vielleicht ergäbe sich dann, daß Goethe im Alter nicht so gering von Schillers Anregungen dachte, wie Eckermanns Bericht anzudeuten scheint.[3] Ferner steht fest, daß im Juli 1796 Goethe die Einwände Schillers vollauf anerkannt hat. „Ich komme mir vor“, schreibt er am 9. Juli, „wie einer, der, nachdem er viele und große Zahlen übereinander gestellt, endlich mutwillig selbst Additionsfehler machte, um die letzte Summe aus Gott weiß was für einer Grille zu verringern.“ Er kann diese Grille nur in einem „gewissen realistischen Tic“ begründet sehen, der ihn veranlasse, „gerne inkognito zu reisen“ und sich „leichtsinniger zu betragen“, als er ist.

Und noch deutlicher bekennt der Brief vom 12. Juli, wie richtig Schiller gesehen hat. Denn schon ist Goethe bereit, das Versäumte von Grund auf nachzuholen. „Idee und Lust zur Fortsetzung“ der „Lehrjahre“ hat sich eingestellt. Dem Plane dieser Fortsetzung entstammen die „Wahlverwandtschaften“.

Ihrer Vorgeschichte gehören mithin die Briefe an, die Goethe und Schiller Anfang Juli 1796 ausgetauscht haben. Doch auch von anderer Seite ergibt sich eine glänzende Bestätigung von Schillers Ansicht und Voraussage. Romantische Dichtung und romantisches Leben beweisen schlagend, daß die Idee der Meisterschaft und ihre Bedeutung für den Roman mißverstanden und die „Aufmerksamkeit mehr auf das Zufällige geheftet“ werden konnte.

Nicht um den Selbstmord unglücklich Liebender zu züchten, schrieb Goethe seinen „Werther“; und dennoch gingen viele den Weg Werthers. Wie man den Lebens- und Kunstdilettantismus überwindet, sollten die „Lehrjahre“ dartun; und dennoch fand Wilhelm Meister in der wirklichen wie in der dichterischen Welt ein langes Gefolge von Lebens- und Kunstdilettanten. Auch dem „Faust“ ward ein gleiches Schicksal zuteil: Goethe führte eine faustische Natur auf den „rechten Weg“ der Tat, und das 19. Jahrhundert zeitigte eine Fülle faustischer Naturen, die in eitler Selbstbespiegelung über ihre „Zerrissenheit“ nicht hinauskamen (vgl. oben S. 306 f.). Weitere verwandte Fälle ließen sich leicht anführen; ihre Ursache liegt in der ganzen Art und Weise von Goethes Dichten. Ihm war Dichtung notwendige Selbstbefreiung. Was ihn im Leben peinigte, das versetzte er ins Reich der Poesie; und so befreite er sein Gemüt von jenen Qualen. Sobald ihm sein Leid zum Gebilde der Kunst geworden war, hatte er es auch aus seinem Leben ausgeschieden, war es für ihn menschlich erledigt. Eine fortwährende Katharsis der Leidenschaften, herbeigeführt durch künstlerisches Gestalten dieser Leidenschaften. Da jedoch dichterische Formung des Quälenden und Peinigenden ihn selber befreite, so legten jederzeit seine Schöpfungen alles Gewicht auf die Gestaltung der Momente, die er dichterisch überwinden wollte, nicht auf die Mittel, durch die sie menschlich zu überwinden wären. In den „Lehrjahren“ befreite er sich von den „falschen Tendenzen“ seiner Jugend, indem er sie in Poesie umsetzte. Wie ein andrer, dem die Poesie gleiche Hilfe nicht bot, über diese „falschen Tendenzen“ zur „Meister-

schaft“ gelangen könne, das zu zeigen war ihm weit weniger wichtig.

Darum wirkte das Verneinte von Goethes Dichtung stets stärker als das Bejahte. Dazu kam ja noch, daß Goethes Kunst dem Verneinten einen unvergänglichen Reiz lieh. Scheint es nicht groß zu sterben wie Werther, nicht gewaltig in faustischem Zwiespalt zu wühlen, nicht verlockend, wie Meister ein Leben zu führen, das sorglosen Genuß, künstlerische Anregung und alles Glück der Liebe verspricht?

Obendrein waren die „Lehrjahre“ ebenso wie „Werther“ ein Werk, das den Lebensgehalt der unmittelbaren Zeitgenossen voll ausschöpfte, ein erlösendes Wort, gesprochen im rechten Augenblicke. Darum fesselten beide Dichtungen ihr erstes Publikum mit bestrickendem Zauber.

Eine neue Altersschicht sieht in sich Kämpfe erstehen, von denen ihre Väter und Mütter nichts wußten, fühlt sich vor Lebensfragen gestellt, die wenige Jahre früher nicht bestanden hatten. Kaum wagt man sich diese neuen Gefühle, Wünsche, Ahnungen zuzugestehen. Noch weiß man nicht, ob all das auch Lebensberechtigung in sich trägt, ob es der Willkür des einzelnen entspringt oder ob der einzelne diese neuen Lebensziele mit anderen teilt. Da tritt ein Dichter hervor und bringt in künstlerische Gestalt, was andere nur dumpf ahnen, offenbart seinen Zeitgenossen, daß ihre Innenwelt typische Eigenheiten der Epoche in sich hat, und jubelnd wird das befreiende Werk begrüßt, das einer neuen Zeit ihr erstes Spiegelbild vorhält. Die Alten aber wenden sich meist ab und, weil sie selbst gleiches nicht in sich gefühlt haben, behaupten sie, daß der Dichter nicht Allgemeinmenschliches vortrage, sondern einen nie wiederkehrenden Ausnahmefall bringe. Dieser Vorgang spielt sich immer wieder ab, sei es, daß Gottfried Keller seinen ersten „Grünen Heinrich“ oder daß Ibsen sein „Puppenheim“, seine „Wildente“ und „Rosmersholm“ oder daß Hauptmann die „Einsamen Menschen“ dichte. Ganz dasselbe ergab sich, als Goethes „Werther“ den Augenblick erfaßte, in dem die Sentimentalität der Aufklärung und die Kulturfeindschaft der

Rousseauisten sich zu einem Überdruß an dieser verderbten Welt, zu einem Weltschmerz der Empfindsamen entwickelte, die an einer Aussöhnung ihrer warmen Herzenswünsche mit der kalten widrigen Zeit verzweifelten. Und genau das gleiche ereignete sich mit den „Lehrjahren“. Die neue Generation, die Jugend der Epoche, die Romantiker fanden in Wilhelm Meisters suchenden und irrenden Fahrten ihr eigenes Streben wieder. Was er erreichen wollte, schien auch ihnen das herrlichste Ziel. Was ihn lockte, fesselte auch sie. Daß er alle seine Ansprüche resignierend überwand, war ihnen gleichgültiger; daß ein großer Dichter ihre geheimsten Wünsche in ein Kunstwerk niedergelegt hatte, schien ihnen das Recht zu verleihen, diese geheimsten Wünsche in Leben umzusetzen. Darum durfte Friedrich Schlegel die „Lehrjahre“ zu den größten Tendenzen des Zeitalters rechnen.

Meisterhaft verdeutlicht Ricarda Huch das Wesen romantischer Naturen.[1] Die seelendeutende Kraft der Dichterin liest aus den Bekenntnissen der Romantiker ebenso wie aus ihrem Lebensgange fast alle Eigenheiten Wilhelm Meisters heraus. Ihr Zeugnis ist hier um so wichtiger, da sie selbst die Parallele des romantischen Charaktertypus und Wilhelm Meisters nicht zum Ausgangspunkt ihrer Seelenzergliederung macht.

Beruflos, familienlos, heimatlos ist die große Mehrheit der romantischen Naturen. Wie Wilhelm Meister verleben sie eine träumerische, von namenlosen Hoffnungen bewegte Jugend. Sie sträuben sich gegen eine geregelte Tätigkeit. Verwöhnt von der Unermeßlichkeit des Phantasielebens, weisen sie einen bestimmten Beruf von sich ab. Wie Meister sollten Friedrich Schlegel, Brentano, Kerner, sollte auch noch Heine Kaufmann werden. Alle flüchten in eine Welt, die ihrer Phantasie besser entspricht; doch je romantischer sie geartet sind, desto schwerer wird es ihnen, im neuen Leben einen festen, äußeren Anhalt zu finden.

Wie Meister erblicken Fr. Schlegel, Brentano und wiederum Heine – um abermals nur die hervorstechendsten Typen zu nennen – in der Familie eine Schranke. Dabei sind sie alle an-

schlußbedürftig. Der Verkehr mit Frauen ist ihnen ein Labsal; aber es glückt ihnen nicht, Familien zu stiften. Daß Fr. Schlegels Ehe mit Dorothea glücklich sich gestaltete, hatte er wohl der schrankenlosen Aufopferungsfähigkeit der Frau zu verdanken. Glückliches Familienleben ist in romantischen Kreisen eine Seltenheit; selbst der Halbromantiker Wilhelm Schlegel gefiel sich in echt meisterischen Liebesabenteuern.

Sehnsuchtgetrieben möchte der echte Romantiker immer Neues, immer Abwechselndes durchleben. Er fühlt sich Knecht, wenn er beharrt. Er spottet über den Philister, der in seinen Gewohnheiten erstarrt ist. Ein mächtiger jugendlicher Schwung treibt ihn weiter; er wandert durch die Welt und verliert zuletzt das Gefühl, irgendwo seßhaft zu sein. Meister eröffnet den Reigen dieser ruhelos Getriebenen, dieser romantischen Pilgrime, die nirgends Fuß fassen können und fassen wollen.

Selbstverständlich ist da nicht an die Wandlung gedacht, die sich zuletzt in Meister vollzieht. Den Schritt zur Meisterschaft machen die Romantiker dem Helden Goethes nur vereinzelt nach. Sie bleiben meist bei seinen Jugenderlebnissen stehen, sie suchen wie er die Schönheit der Jugend auszukosten. Tatsächlich ruht auf den Jugendjahren dieser Romantiker ein berückender Reiz. Was Brentano mit Arnim am Rhein, was beide zusammen mit Görres in Heidelberg durchleben, das ist in Wirklichkeit umgesetzte Poesie. Da verwandelt sich unter dem Zauberstab dichterischen Fühlens der Alltag in eine Welt der Phantasie, die alle Stimmungen leichtbeschwingter Jugend auskosten läßt.

Ein frischer und fröhlicher Kampf gegen das Philistertum, getragen von einem Seelenreichtum, der mit vollem Recht seine Schätze gegen das kärgliche Dasein der Spießbürger ausspielt. Wie aber aus solchem Kampfe die Grundlage eines späteren Lebens zu gewinnen sei, wie, wenn die Jugendfrische verschwunden, die Zeit der Reife sich gestalten werde: diese Fragen stellen sich die Romantiker nicht. „Es ist, als ob die Schwelle zum Mannesalter ein Berg wäre, über den die Romantiker nicht hinüber konnten“, sagt die Seelendeuterin Ricarda Huch. Eben-

das Problem, das in den „Lehrjahren“ gelöst werden sollte, spielt keine Rolle im Leben dieser jugendlichen Poeten. Deshalb versäumten sie, den Schluß der „Lehrjahre“ zu beherzigen, richteten sie all ihre Sinne nur auf die Wanderfahrten Meisters, nicht auf das letzte Ergebnis dieser Fahrten. Weil ihre eigene ewige Jugendlichkeit sie zu reifer Lebenskunst nur selten gelangen ließ, lasen sie über den Schluß der „Lehrjahre“ meist weg. Daß über diesen Schluß unschwer wegzulesen ist, das liegt in seiner Gestaltung, und ebendas wird von Schiller dem Roman vorgeworfen.

Die Hoffnungen und Wünsche ihrer Jugend, die sie mit Goethes Meister teilen, trugen die Romantiker in ihre Romane hinein. Ein merkwürdiger dichtungsgeschichtlicher Fall zeigt sich da dem Beobachter. Wer seiner Dichtung eigene Erlebnisse zur Grundlage gibt, erweckt im allgemeinen den Eindruck selbständiger künstlerischer Gestaltung. Die Macht des Erlebten erhebt ihn über die Gefahr konventioneller Formung. Ganz anders steht es mit den romantischen Romanen, die der Nachfolge der „Lehrjahre“ angehören. Sie schließen sich so eng an ihr Vorbild an, daß der unvorbereitete Leser äußerliche Nachahmung, nicht die Spiegelung erlebter Stimmungen vor sich zu haben glaubt. Der Roman Dorothea Schlegels von 1801 ist bei seinem Erscheinen als getreue Kopie „Wilhelm Meisters“ empfunden worden, und auch heute noch gilt er als die vielleicht rückhaltloseste Nachbildung. Gleichwohl ist der Titelheld Florentin nach einem lebendigen Modell gezeichnet, und schon dieses Modell trug alle Züge eines fahrenden Romantikers an sich. Eduard d'Alton, zu dem Dorothea, ehe sie Friedrich Schlegel kennen lernte, in näheren Beziehungen stand, durchlebte eine reichbewegte Jugend. Heimatlos ist auch er; nervös unruhig und unstet, ist er bald Maler und Radierer, bald Schriftsteller oder Anatom oder Archäolog. Ganz romantisch will er in sich durchleben, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist. Wie Wilhelm Meister liebt und liebelt er; und dabei durchpilgert er Italien, Frankreich, England, Amerika. Seinen Beruf – die Soldatenlaufbahn – gibt er auf, um Künstler zu wer-

den. Dorotheas Dichtung verwandelt d'Alton in den Abenteurer Florentin, in dem Goethe und Schiller sofort einen Abklatsch Meisters erkennen wollten. Tatsächlich stehen die vorbildliche Dichtung Goethes, das Leben der neuen Generation und der Roman Dorotheas sich so nahe, daß auch, wer aus nächster Nähe beobachtete, nicht mehr unterscheiden konnte, wo Dichtung, wo Leben walte. Gerade Dorotheas „Florentin“ ist ein glänzender Beleg für die engen Zusammenhänge dieser Dinge.[5]

Freilich lag es auch an der geringen dichterischen Kraft Dorotheas, daß sie, um d'Altons Existenz zu poetisieren, eine Menge Einzelheiten den „Lehrjahren“ entnahm. Allein hat nicht auch noch nach einem halben Jahrhundert ein Künstler von weit mächtigerer Begabung die Form der „Lehrjahre“ bis in kleine und zufällige Züge nachgeahmt, um sein eignes Leben in einen Roman zu wandeln? Gottfried Kellers erster „Grüner Heinrich“ arbeitet mit einer ganzen Reihe von Formzügen „Wilhelm Meisters“. In der späteren Umarbeitung ist zwar das meiste dieser Art beseitigt worden. Dennoch bleibt das Werk – neben vielen anderen gleichzeitigen und späteren – ein unwiderleglicher Beweis der gewaltigen Wirkung, die der dichterische Apparat Goethes auf die Folgezeit ausgeübt hat.

Denn wie Schillers Prophezeiung sich bewährt hat, daß das Publikum über dem lockenden Inhalt von Meisters Irrfahrten die Idee der Meisterschaft vergessen könne, so ist auch sein Wort, daß die „Aufmerksamkeit mehr auf das Zufällige sich heften“ werde, Tatsache geworden. Nur angedeutet sei hier, was im letzten Jahrzehnt die Forschung immer von neuem beschäftigt hat, nämlich die stete Wiederkehr der Lieblingsmotive und Lieblingsgestalten aus den „Lehrjahren“.[6] Es schien nachgerade zum notwendigen Bestand eines Romans zu gehören, Philinen- und Mignongestalten zu schaffen und sie in mehr oder minder verfänglichen Lagen mit dem Helden zusammentreffen zu lassen. Noch der erste „Grüne Heinrich“ kann dieses Motiv nicht entbehren. Und wie die lyrischen Einlagen von

Goethes Roman immer wieder nachgeahmt worden sind, so meinte man auch, ein guter Roman müsse die Jugendgeschichte der Hauptperson als Icherzählung von ihr vortragen lassen; womöglich mußte die Zuhörerin bei dem langen Berichte ebenso einschlafen wie Goethes Marianne. Die unmögliche Baukunst des ersten „Grünen Heinrich“ ruht noch auf diesem Aberglauben. Doch auch hier geschieht nur, was längst geschah. Hat nicht Euripides in seiner Erfindung des Deus ex machina auf lange Zeit hinaus ein ganz ähnlich bindendes Vorbild geschaffen? Es scheint, als ob menschlicher Nachahmungstrieb die Dichterseele zu einer Übernahme gerade des Äußerlichsten und Unwesentlichsten drängte, und wenn das auch nur künstlerische Fehlgriffe zur Folge hätte.

Allerdings gestatteten sich die romantischen Nachahmer neben der Verwertung einzelner Motive und der ganzen Anlage der „Lehrjahre“ doch auch eine viel freiere Technik. Innerhalb des von Goethe gegebenen Rahmens schaffte sich neben all den stofflichen Momenten des „Wilhelm Meister“ bald eine tolle Unordnung, ein schrankenloses Sichgehenlassen Raum. Ehe Brentano seinen „verwilderten“ Roman „Godwi“ (1801 f.) veröffentlichte, hatte schon Tiecks „Sternbald“ (1798) und noch weit mehr Friedrich Schlegels „Lucinde“ (1799) gezeigt, wie weit in unstrenger Architektonik Nachbildungen der „Lehrjahre“ gehen konnten. Jean Pauls Unfähigkeit, schlicht zu erzählen, seine Kompositionswitze und seine verblüffenden Unordnungseffekte hatten die Romantiker bestochen und veranlaßten sie, mit Goethes Weise die durchaus entgegengesetzte Art Jean Pauls zu verknüpfen. Und noch ein Zweites teilten sie mit Jean Paul: seine zwiespältigen Männer von Roquairols Färbung und seine Frauen, vor allem die Emanzipierten. Unter ihren Händen gelangten diese Figuren zu einer Auflockerung aller Ethik, die weit hinausführte über das genußfrohe Wanderleben Meisters. Eine Stütze bot solchem Treiben die Sinnlichkeit von Heinses Künstlerroman „Ardinghello“.

Heinses emanzipierte Frauen empfinden die Ehe als eine drückende Fessel. Ardinghello stimmt ihnen bei: „Warum

sollen wir uns von Gewohnheiten und Gesetzen im Zaum halten lassen, die bloß für den Pöbel sind, eben weil er Pöbel ist, der sich nicht selbst regieren kann?“ Schlimmer treibt Jean Pauls Roquairol ein frevles Spiel mit einem Weibe, das über die engen, ihrem Geschlechte gezogenen Grenzen hinausgehen möchte. In den romantischen Romanen steigert sich nach und neben solchen Vorbildern die Liebesodyssee Meisters bald zu einem Hedonismus, der von dem Verhältnis der Geschlechter jedes einengende Band abstreifen möchte. Tiecks „Sternbald“ wird von „Florentin“ noch übertrumpft, und Brentanos „Godwi“ versteigt sich beinahe zu einer Verherrlichung des Hetärentums.

Freies dichterisches Schaffen begegnet sich mit dem Leben auch in solcher Auflockerung der Ethik, in solcher Untergrabung der Ehe. Natürlich versuchten selbst die Leichtherzigsten nicht, Ardinghellos oder Florentins Abenteurerleben bis ins letzte nachzuahmen. Daß jedoch die Romantiker zu guten Ehemännern kaum taugten, hat uns schon Ricarda Huch gesagt; und Romantikerinnen vielleicht noch weniger zu guten Ehefrauen. Von einer Hand in die andere überzugehen, ist den Frauen des Kreises selbstverständlich. Beispiele sind zu bekannt, um hier aufgeführt zu werden. Es lag im Zug der Zeit. Selbst eine Gegnerin der Romantiker wie Therese Heyne läßt sich von Forsters in Hubers Arme gleiten. Adam Müller vollends, obgleich grundsätzlicher Gegner der Ehescheidung, war mit der geschiedenen Frau von Haza vermählt. Frau von Staël hat doch wohl nicht ganz unrecht, wenn sie in ihrem Buche „De l'Allemagne“ von der „facilité du divorce dans les provinces protestantes“ Deutschlands spricht und meint, sie beeinträchtige die Heiligkeit der Ehe: „On y change aussi paisiblement d'époux que s'il s'agissait d'arranger les incidents d'un drame.“ Selbst Naturen von strengerer Sittlichkeit wie Arnim fühlten gelegentlich eine Erschütterung ihrer Überzeugungen. Sein Freund Brentano hatte eine geschiedene Frau geheiratet, Sophie Mereau; beseligendes und beruhigendes Glück, freilich nur ein kurzer schöner Frühlingstag, war ihm an ihrer Seite ge-

worden. Nach ihrem Tode verfiel er haltlos der Koketterie Auguste Busmanns. Der neue Bund gestaltete sich ihm zu einem heillosen Übel, Scheidung schien der einzig mögliche Ausweg. Arnim aber schrieb im März 1808 an Brentano: „Raten mochte ich Dir nie so etwas, ich finde es gegen das göttliche Recht.“ Dennoch mußte er kurz darauf Tieck bekennen: „Brentanos verzweiflungsvoll elende Heirats- und Ehestandsgeschichte macht mir Kummer und religiöse Zweifel über den Ehestand, sie stecken da wie im geläbberten Meere und können nicht zueinander und nicht voneinander.“[7] Goethe selbst lieh, als Caroline sich von Wilhelm Schlegel trennte, um Schelling die Hand zu reichen, seine mächtige Hilfe. Nach evangelischem Kirchenrecht hatte Karl August als Landesherr und Oberhaupt der Landeskirche ein entscheidendes Wort mitzusprechen. Auf ihn scheint Goethe im Sinne der Hauptbeteiligten eingewirkt zu haben.[8]

Nur gelinde Übertreibung der im Leben tatsächlich bestehenden Verhältnisse leistete sich Wieland, als er in dem „Taschenbuch auf das Jahr 1804“, das er gemeinsam mit Goethe herausgab, seine Novelle „Freundschaft und Liebe auf der Probe“ vorlegte. Zwischen zwei Paaren spielt sich ein Tausch der Frauen ab, und er wird, da die neuen Verbindungen nicht zu allgemeiner Befriedigung ausfallen, wieder rückgängig gemacht. Das Ganze mutet wie eine Parodie an. Daß Wieland selbst ironisch seiner Umwelt ein Schnippchen schlug, bezeugen wohl die spitzen Worte, mit denen er im „Hexameron von Rosenhain“ die Erzählung begleitete: man „könnte diese Anekdote zu einem der artigsten Romane ausspinnen, die seit manchem Jahr in unsrer romanreichen, wiewohl sehr unromantischen Zeit zutage gefördert worden“. Wieland versäumte übrigens nicht, seiner Scheidungsnovelle eine rechtskräftige Voraussetzung zu geben: „um ebendiese Zeit“ sei in Frankreich „das berüchtigte Gesetz“ erschienen, „welches die Unauflöslichkeit der Ehe aufhob und die Scheidungen so leicht und willkürlich machte, als es der Leichtsinn und Wankelmut des lebhaftesten Volkes auf dem Erdboden nur immer

wünschen konnte“.[9] Wieland erzählte des weiteren, die Beispiele getrennter Ehen seien bald in größeren Städten so häufig geworden, daß die Furcht vor Nachrede niemanden mehr abzuschrecken brauchte.

Wieland denkt an die völlige Freigebung der Ehescheidung im Zeitalter der Französischen Revolution. Schon der Code Napoléon (1804) suchte da wieder einschränkend zu wirken. Wo er auf deutschem Boden Gesetzeskraft erlangt hatte, da mag er immerhin noch viel freisinniger gewesen sein als die bis dahin geltenden Landesgesetze. Wie alle diese Voraussetzungen auf die deutsche Ehe gewirkt haben, bezeuge noch Rehbergs Rezension der „Wahlverwandtschaften“ in der Hallischen Literaturzeitung vom 1. Januar 1810: „Es ist ja heutzutage so leicht, Ehen zu trennen und neue zu knüpfen. Wie manche tanzte gern selbst auf dem Hochzeitstage ihrer geschiednen Hälfte!“[10]

Frau von Staël fügte ihrer Schilderung der deutschen Ehezustände und -mißstände die Bemerkung an: „L'esprit paradoxal ébranle les institutions les plus sacrées, et l'on y a sur aucun objet des règles assez fixes.“ Wenn diese Worte besagen sollen, daß die Träger der romantischen Lebensanschauung an der Lockerung der Ehebande schuld seien, so muß ihnen widersprochen werden, und zwar um so energischer, da ja heute noch immer die Anschauung herrscht, Friedrich Schlegels und seiner Genossen Kampf gegen die „Moral“ der greisenhaft gewordenen Aufklärung habe auf völlige Beseitigung jeder Sittlichkeit gezielt. Vielmehr zeigt sich auch hier der Gegensatz, der die romantische Lehre von dem Leben und Dichten der Romantiker trennt. Zu der überragenden Höhe der Gedanken Fr. Schlegels, Hardenbergs, Schleiermachers sind die älteren und die jüngeren Genossen weder in den Schöpfungen ihrer Phantasie noch in ihrer Lebensgebarung emporgedrungen. Der Gedanke der neuen Sittlichkeit, den die romantischen Denker im Kopfe trugen, war groß und fruchtbar. Nicht, wie man gewöhnlich behauptet, auf schrankenlos freie Ausbildung der Individualität war ihr Absehen gerichtet. Sondern sie waren

überzeugt, daß jedem Menschen eine Persönlichkeit mitgegeben sei, die naturgesetzmäßig sich entfalten könne, wenn anders der Mensch dieser naturgesetzlichen Entwicklung fördernd unter die Arme greife. Was Schleiermacher später in seinem „System der Sittenlehre" in die Worte brachte, das Sittengesetz sei die innerlich notwendige Funktion des intelligenten Wesens, das schwebte auch Friedrich Schlegel schon sehr früh vor. Es ist die Idee einer organischen Sittlichkeit, die dem kategorischen Imperativ Kants gegensätzlich gegenübersteht, ihm aber an Größe nichts nachgibt.

Mir stellt deshalb ein oft zitiertes, von Gegnern und von Freunden viel mißbrauchtes Paradoxon Friedrich Schlegels nicht das letzte Wort dar, das die romantischen Denker über das Eheproblem zu sagen hatten: „Es läßt sich nicht absehen, was man gegen eine Ehe à quatre gründliches einwenden könnte." Man lese nur einmal das ganze 34. Athenäumfragment, um zu erkennen, daß nicht Frivolität eines paradoxen Geistes, sondern ernstes sittliches Gefühl hier gegen die Unehen moderner Kultur sich wendet. Friedrich Schlegel eifert gegen Ehen, die nur aus äußerlichen Gründen geschlossen sind, und will an ihre Stelle „wirkliche Ehen" setzen, „deren eigentliches Wesen, nicht nach den Paradoxen dieses oder jenes Systems, sondern nach allen geistlichen und weltlichen Rechten darin besteht, daß mehre Personen nur eine werden sollen". Neben diesem wohlberechtigten Ideal einer „wirklichen Ehe" erscheinen ihm fast alle Ehen, die er kennt, nur als „Konkubinate, Ehen an der linken Hand, oder vielmehr provisorische Versuche und entfernte Annäherungen zu einer wirklichen Ehe". Um da Wandlung zu schaffen, um sein Ideal der Ehe zu verwirklichen, scheute er nicht den Wunsch, der Staat möge die „mißglückten Eheversuche" nicht „mit Gewalt zusammenhalten". Das heißt: Scheidung ist ihm ein notwendiges Übel, aber nur für den Augenblick; wenn einmal die „wirkliche Ehe" sich allgemein durchgesetzt hat, kann dieses Mittel fortfallen. Ganz auf demselben Standpunkt steht Schleiermacher. Im 364. Athenäumfragment, in dem „Katechismus der Vernunft für edle

Frauen“, kennt er zwar ein viertes Gebot: „Merke auf den Sabbat deines Herzens, daß du ihn feierst, und wenn sie dich halten, so mache dich frei oder gehe zugrunde.“ Doch wer in diesen Worten eine rückhaltlose Empfehlung der Scheidung erblickt, der lasse sich eines Bessern durch das siebente Gebot belehren: „Du sollst keine Ehe schließen, die gebrochen werden müßte.“ Ganz wie Friedrich Schlegel kämpft auch er für die „wirkliche Ehe“, und in ihr erblickt er ein unlösbares Band. Fichte, dem niemand den Vorwurf bequemer und leichtlebiger Sittlichkeit machen wird, kam der Ehescheidung gerade wegen seiner ethischen Schärfe weit mehr entgegen. In Fichtes „Naturrecht“ von 1796, dem Buche, das für Fr. Schlegel eine Offenbarung bedeutete, wurde bestimmt: „Ist das Verhältnis, das zwischen Eheleuten sein sollte, und welches das Wesen der Ehe ausmacht, unbegrenzte Liebe von des Weibes, unbegrenzte Großmut von des Mannes Seite, vernichtet, so ist dadurch die Ehe zwischen ihnen aufgehoben. Also – Eheleute scheiden sich selbst mit freiem Willen, wie sie sich mit freiem Willen verbunden haben.“ [11]

An ein Tauschgeschäft, wie es in Wielands Novelle abgemacht wird, dachte Friedrich Schlegel bei dem spitzen Sarkasmus seiner „Ehe à quatre“ sicher nicht. Als letzter und entscheidender Beweis sei seine „Lucinde“ angeführt, der man so gern das Attribut „liederlich“ leiht, die als Inbegriff der Unsittlichkeit nicht nur den vielen gilt, die sie nicht gelesen haben, und die doch zweimal [12] für Heilighaltung der Ehe eintritt. Einmal spottet das Buch über die Unehen der Zeit, ganz wie das 34. Athenäumfragment: „Da liebt der Mann in der Frau nur die Gattung, die Frau im Mann nur den Grad seiner natürlichen Qualitäten und seiner bürgerlichen Existenz, und beide in den Kindern nur ihr Machwerk und ihr Eigentum.“ Und er schließt epigrammatisch: „Gewiß muß es für solche Subjekte ebenso bequem als unterhaltend sein, im Verhältnis der Wechselverachtung nebeneinander weg zu leben.“ An der zweiten Stelle schreibt der Held des Romans: „Leichtsinnig lebte ich über die Erde weg, und war nicht einheimisch auf ihr. Nun

hat das Heiligtum der Ehe mir das Bürgerrecht im Stande der Natur gegeben. Ich schwebe nicht mehr im leeren Raum einer allgemeinen Begeisterung, ich ... finde alles wahrhaft nützlich, was irgendeine ewige Liebe mit ihrem Gegenstande vermählt, kurz alles, was zu einer echten Ehe dient.“

Sogar also im Rahmen seines Romans tritt Friedrich Schlegels Lehre zu den Gebräuchen romantischen Lebens und Dichtens in Gegensatz. Ein letztes Argument, daß nicht aus der romantischen Doktrin die allzu freie Sittlichkeit der Sternbald, Florentin, Godwi erwachsen ist. An anderer Stelle ist ihre Voraussetzung zu suchen. Die Romane Heinses kommen dem Zuge der Zeit weit mehr entgegen. Seine mächtigste Verkörperung aber fand dieser Zug in den „Lehrjahren“. Viel stärker müßte die sittliche Idee, in der die „Lehrjahre“ gipfeln, herausgearbeitet sein, wenn die Dichtung nicht solche Folgen zeitigen sollte. Der mißverstandene Roman hat die Sittlichkeit der Zeit untergraben; Schiller aber sah ganz richtig das Kommende voraus, als er die Idee der Meisterschaft schärfer geformt und stärker betont wünschte.

3

Nicht bloß in dem oben verwerteten Gespräche, auch am 18. Januar 1825 erwähnte Goethe (Eckermann sagt es) Schillers Briefe über die „Lehrjahre“. Und auch diesmal sprach er ein Wort der Abwehr. Augenscheinlich dachte er an Schillers Wünsche, wenn er zugestand: „Es gehört dieses Werk übrigens zu den inkalkulabelsten Produktionen, wozu mir fast selbst der Schlüssel fehlt. Man sucht einen Mittelpunkt, und das ist schwer und nicht einmal gut. Ich sollte meinen, ein reiches mannigfaltiges Leben, das unsern Augen vorübergeht, wäre auch an sich etwas ohne ausgesprochene Tendenz, die doch bloß für den Begriff ist.“ Ironisch verweist Goethe alle, die eine Tendenz in den „Lehrjahren“ finden wollen, auf Friedrichs Worte von Saul. „Denn im Grunde“, fügt er hinzu, „scheint doch das Ganze nichts anderes sagen zu wollen, als daß der Mensch trotz aller Dummheiten und Verwirrungen,

von einer höhern Hand geleitet, doch zum glücklichen Ziele gelange.“

Auch sonst wehrt sich Goethe bekanntlich mehrfach gegen die Forderung, daß seinen Dichtungen eine „Idee“ zugrunde liegen müsse. Etwa auch am 6. Mai 1827 in einem weiteren Gespräche mit Eckermann. Diesmal jedoch nimmt er ein Werk aus: die „Wahlverwandtschaften“. Er nennt sie „das einzige Produkt von größerem Umfang“, bei dem er sich bewußt sei, „nach Darstellung einer durchgreifenden Idee gearbeitet zu haben“. Ganz im Sinne der Äußerung vom 18. Januar 1825 gesteht er zu, der Roman sei dadurch zwar für den Verstand faßlicher, aber nicht besser geworden. „Vielmehr bin ich der Meinung: je inkommensurabeler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Produktion, desto besser.“

Ein Ideenkunstwerk dem inkommensurabeln „Wilhelm Meister“ gegenüberzustellen, mußte Goethe sich um so stärker gedrängt fühlen, als ja Schiller recht behalten hatte. Man hat angenommen, daß Wielands Novelle den Anstoß zur Abfassung des Romans gegeben habe.[13] Wer indes die im Vorhergehenden entwickelten Tatsachen aus Leben und Dichtung der Romantik beherzigt, dem dürfte einleuchten, daß nicht jene einzelne Erzählung, sondern die allgemeine, von den mißverstandenen „Lehrjahren“ eingeleitete Lockerung sittlicher und vor allem ehelicher Bande Goethe nahelegte, den Liebesfahrten Meisters eine Dichtung von strengerer Haltung folgen zu lassen, gegen Philine und ihre Nachfolgerinnen Ottilie auszuspielen und ihr die Rettung der gefährdeten Ehe anzuvertrauen.

Das Sinnliche – so erläuterte Goethe Anfang Dezember 1809 in einem Gespräche mit Riemer[14] – wird in den „Wahlverwandtschaften“ durch das Schicksal bestraft, „d. h. durch die sittliche Natur, die sich durch den Tod ihre Freiheit salviert“. Wie Werther sich erschießen müsse, nachdem er die Sinnlichkeit Herr über sich hat werden lassen, „so muß Ottilie karterieren, und Eduard desgleichen, nachdem sie ihrer Neigung freien Lauf gelassen. Nun feiert erst das Sittliche seinen Tri-

umph“. Unzweideutig gibt also Goethe die sittliche Tendenz seines Romans zu. Er wurde geschrieben, um die entheiligte Ehe wieder zu Ehren zu bringen.

Daß Goethe sich über die in romantischer Dichtung und in romantischem Leben übliche Unterwühlung der Ehe nicht freuen konnte, lag tief in seinem Wesen begründet. Im Hinblick auf die „Wahlverwandtschaften“ sagte Goethe am 30. März 1824 zu Eckermann: „Der selige Reinhard in Dresden ... wunderte sich oft über mich, daß ich in bezug auf die Ehe so strenge Grundsätze habe, während ich doch in allen übrigen Dingen so läßlich denke.“ Das Bekenntnis ist wichtig. Denn auch wir unterschätzen gern Goethes hohe Achtung vor der Ehe. Nicht erst um 1809 ist Goethe zu dieser hohen Achtung gelangt. Wohl hatte er einst in „Stella“ scheinbar das Gegenteil bezeugt; allein was unter ungewöhnlichen Umständen einmal gelten durfte, sollte nach Goethes Ansicht nicht zur Regel werden. Deshalb gab er 1805, wenige Jahre vor den „Wahlverwandtschaften“, seiner „Stella“ ein tragisches Ende, zum großen Entsetzen der Romantiker, die hier ein über ihre Lebensgebräuche gehaltenes Gericht ahnten.[15] Viel strenger noch aber sollte dieses Gericht in den „Wahlverwandtschaften“ geübt werden. Wie enge Grenzen Goethe menschlicher Bewegungsfreiheit in der Ehe zog, beweist schon sein „Werther“. Hat Goethe der verheirateten Lotte auch nur entfernt das gestattet, was ihrem Gegenstück Julie vor ihrer Ehe von Rousseau erlaubt worden ist? Goethes Beziehungen zu Frau von Stein dürfen nicht gegen sein Bekenntnis vom 30. März 1824 ausgespielt werden. Besser wäre es, bei der Ergründung dieser Beziehungen das Bekenntnis nicht aus dem Auge zu verlieren; dann würde wenigstens verständlicher, was Schiller an Körner am 12. August 1787 über Goethe und Frau von Stein schreibt: „Man sagt, daß ihr Umgang ganz rein und untadelhaft sein soll.“ Für Goethes strenge Anschauung von ehelicher Treue spricht jedoch nichts stärker als sein eigner Bund mit Christiane. Daß die Leidenschaft, die in Goethe Minna Herzlieb entfachte, ihm überhaupt als Untreue gegen Christiane erscheinen konnte,

beweist wohl am besten, wie heilig ihm seine Ehe war. Erich Schmidt [16] konnte berichten, daß Frau Johanna Frommann zwar die „wechselseitige Anziehung zwischen dem Mädchen und dem Dichter manchmal mit Sorge belauschte“, dann aber die „Wahlverwandtschaften“ las, ohne zu ahnen, daß diese wechselseitige Anziehung dem Roman zugrunde liege. Gibt es ein eindeutigeres Zeugnis für die Tatsache, daß der Seelenkampf Goethes, den der Roman widerspiegelt, sich nur in seinem Innern abgespielt hat?

Die von Erich Schmidt vermittelten Worte Johanna Frommanns lehren auch, daß, was wir über Goethes Liebe zu Minna Herzlieb wissen, zu einer Deutung des Kunstwerks so gut wie nichts beiträgt. Die nur wenig, nur in den allgemeinsten Zügen bekannte Wirklichkeit liegt so fern ab von dem Roman, Goethe hat so viel umgewandelt und umgeschmolzen [17], daß für das ganze Problem die mystisch andeutenden Worte der „Annalen“ von 1809 noch immer den ausgiebigsten Aufschluß bieten: „Niemand verkennt an diesem Roman eine tief-leidenschaftliche Wunde, die im Heilen sich zu schließen scheut, ein Herz, das zu genesen fürchtet“ [18]. Gewiß haben schwere Seelenkämpfe den letzten Anstoß zur Abfassung der Dichtung gegeben, gewiß hat Goethe einen Roman zugunsten der Heilighaltung der Ehe geschrieben, weil er eben noch an sich selbst erfahren hatte, wie schwer Entsagung fällt. Daß er jedoch im Alter überhaupt noch einmal eine versteckte Generalbeichte abgelegt hat, dazu dürfte er wohl durch die sittlichen und ehelichen Wirren seiner Zeit, das heißt der romantischen Epoche, gedrängt worden sein. Über eine brennende, ihm wichtige Frage sprach er sich dichterisch aus. Ohne Zweifel hat es den Roman künstlerisch mächtig gefördert, daß diese Frage in dem Augenblicke ihm nicht bloß Sache des Verstandes, sondern eignes schweres Erlebnis geworden war. Der Gegenstand an sich war ihm indes auch ohne dies Erlebnis wichtig genug.

Versetzt hat er den ganzen Vorgang aus seiner Sphäre in eine Welt, in der romantisches Fühlen weit stärker waltete als in Goethe selbst. Vor allem: Eduard ist nicht Goethe.

Selbstverständlich konnte Goethes Absicht nicht sein, in Eduard einen Doppelgänger der Sternbald, Florentin, Godwi zu bringen; da hätte er ja nur einen Abklatsch Wilhelm Meisters zu bieten gehabt. Doch die Züge romantischer Lebensführung eignen durchaus dem Helden der „Wahlverwandtschaften“. Vor allem gilt auch von ihm, was Ricarda Huch (S. 131) von den romantischen Naturen überhaupt sagt: er lebt nicht, er wird gelebt. In Meister erwacht zuletzt der Gedanke, daß er selbsttätig, wie der Künstler seinen Stoff formt, sein Leben zu einem Kunstwerk gestalten soll; Eduard läßt sich treiben, er ist ewig der Geführte, und nur die Leidenschaft erweckt ihn zeitweilig zum selbständigen Handeln. Wenn es romantischen Menschen in Leben und Dichtung schwer wird, auf einen Wunsch zu verzichten, so erzählt die erste unmittelbare Charakteristik, die der Roman Eduard widmet, von ihm: „Sich etwas zu versagen, war Eduard nicht gewohnt. Von Jugend auf das einzige, verzogene Kind reicher Eltern, die ihn zu einer ... Heirat mit einer viel ältern Frau zu bereden wußten, ... nach ihrem baldigen Tode sein eigner Herr, auf Reisen unabhängig, jeder Abwechslung, jeder Veränderung mächtig, nichts Übertriebenes wollend, aber viel und vielerlei wollend, freimütig, wohltätig, brav, ja tapfer im Fall – was konnte in der Welt seinen Wünschen entgegenstehen!“ (I 2; S. 12, 9 ff.).[19] Dies stete Begehren treibt auch Eduard ruhelos umher. Ein Beruf fehlt ihm, von Heimatgefühl ist keine Rede, und Familienbande sind ihm lästig. Wie Dorotheas Florentin es beabsichtigt, Eichendorffs Friedrich es später wirklich durchführt, zieht er, da sein Lebensschiff zu stranden droht, in den Krieg. Allerdings begründet Goethe strenger als die Romantiker, und stärker verdeutlicht er auch bei dieser Gelegenheit die Umgebung, die gesellschaftliche Schicht, in der Eduard sich bewegt. Nicht wie einen romantischen Träumer läßt er Eduard zufällig auf den Gedanken verfallen. Am Ende des ersten Teils, als Eduard von Ottilie sich getrennt sieht und in seelischem Leid zu vergehen droht, sagt Goethe: „In einem solchen Gedränge treten zuletzt alte Gewohnheiten, alte Neigungen wieder hervor, um

die Zeit zu töten und den Lebensraum auszufüllen. Jagd und Krieg sind eine solche für den Edelmann immer bereite Aushilfe“ (I 18; S. 143, 12ff.). Und vorsorglich setzt er noch hinzu: „Der wieder ausgebrochne Krieg begünstigte sein Vorhaben“ (Z. 28f.) – in napoleonischer Zeit eine hinreichend glaubhafte Begründung.

Echt romantisch reift auch Eduard schwer zum Manne. Er steht „im besten Mannesalter“ (I 1; S. 3, 2); aber er hat „bei zunehmenden Jahren immer etwas Kindliches behalten“ (I 7; S. 60, 5f.). Und so lebt er als ewig unreifer Lebensdilettant, und als Lebensdilettant stirbt er. Legt ihm doch Goethe am Schlusse des Werks (II 18; S. 301, 3ff.) das Bekenntnis in den Mund: „Was bin ich unglücklich, daß mein ganzes Bestreben nur immer eine Nachahmung, ein falsches Bemühen bleibt.“ Deutlicher konnte die „falsche Tendenz“ seines Strebens (dieser Gegenpol der Lebenskunst) nicht herausgehoben werden.

Dem Lebensdilettantismus entspricht ganz romantisch sein Kunstdilettantismus. Wie Sternbald, Julius, Florentin zu ernstem Schaffen nicht gelangen, so ist auch Eduard „nicht die Geduld, die Ausdauer verliehen“, sein Flötenspiel auszubilden, „ob er sich gleich zu Zeiten viel Mühe gegeben hatte“ (I 2; S. 22, 1ff.). Daß er niemals dazu kam, „seine Papiere nach Fächern abzuteilen“ (I 4; S. 32, 24f.), war in den Augen des Sohns von Rat Goethe ein letztes entscheidendes Zeichen der Unfähigkeit Eduards, das Leben ernst zu führen.

Darf nicht endlich auch als romantischer Charakterzug Eduards die Neigung gelten, abergläubisch an kleinliche Requisiten sein Schicksal zu binden? Ein Becher mit den Initialen E und O wird ihm zum Bürgen, daß er einst noch Ottilien gewinnen soll. Nimmt dieser Schicksalsbecher, der im Roman mehrfach auftaucht[20], nicht die Talismane der späteren Schicksalstragödie vorweg?

Unnötig ist, hier weiter auszuführen, wie im Gegensatz zu Eduard seinen Gegenspielern Charlotte und dem Hauptmann romantische Charaktereigenschaften fehlen. Insbesondere bei Charlotte macht sich ein Stich ins Verstandesmäßige geltend.

Daß Eduards Kunstdilettantismus ihrer Fertigkeit Klavier zu spielen gegenübersteht, erscheint unter jenen Voraussetzungen ebenso selbstverständlich wie des Hauptmanns Ordnungssinn neben Eduards Unfähigkeit, sein Archiv in sauberen Zustand zu bringen.

Ganz romantisch ist die Umwelt, in die Goethe den Roman verlegt. Freilich, romantisches Bohêmeleben darzustellen, wie es etwa Sophie Bernhardi-von Knorring, Tiecks Schwester, führte, war seine Absicht nicht. Aber günstige wie abfällige Zeitkritiken bezeugen, daß Bräuche und Gewohnheiten der romantischen Gesellschaft in den „Wahlverwandtschaften“ getreu wiedergegeben sind. Solger, selbst Romantiker, bemerkt in seiner von Goethe aufs höchste gepriesenen Zergliederung [21], der Roman bewege sich „ganz auf einheimischem und frischem Boden der Zeit“. Und er setzt hinzu: „Nach einigen Jahrhunderten würde man sich hieraus ein vollkommenes Bild von unserm jetzigen täglichen Leben entwerfen können.“ Zu den Dingen, die „Mode“ des romantischen Zeitalters sind, rechnet er: Gartenkunst, Liebhaberei an der Kunst des Mittelalters, Darstellung von Gemälden durch lebende Personen.

Die lebenden Bilder wurden auch von anderen Kritikern als neueste Mode der Zeit bezeichnet. Antiromantische Rezensenten fühlten dabei wohl durch, daß Goethe mit den Motiven, die er hier verwertet, dann überhaupt mit den künstlerischen Bemühungen des Architekten ganz ins Fahrwasser der sonst von ihm verpönten Richtung von Wackenroders „Herzensergießungen“ und von Tiecks „Sternbald“ einlenkte, daß er nazarenische Kunst zur Geltung brachte. Nazarenische Neigungen machte die „Zeitung für die elegante Welt“ vom 2. Januar 1810 dem Roman überhaupt zum Vorwurf. [22] Sie fand die „Kanonisation der Büßerin Ottilie“, das „bare Wunder, das die Berührung ihres Sarges an dem zerschmetterten Mädchen tut“, die „Wallfahrt, die nun zur mystischen Kapelle geschieht, um so auffallender, je mehr dies mit einer verfehlten Tendenz gewisser phantastischer Kunstmenschen im Einklang, aber mit den wohlbekannten Äußerungen des hochherzigen Verfassers

selbst über dergleichen Faseleien in Widerspruch steht“. A. W. Rehberg vollends, der Rezensent der hallischen Literaturzeitung, erklärte, Ottilie sei „nicht ein echtes Kind von des Dichters Geiste, sondern sündhafter Weise erzeugt, in doppelter Erinnerung an Mignon und an ein altes Bild von Masaccio oder Giotto“.[23] Deutlicher konnte der Kritiker die nazarenischen Motive des Romans nicht kennzeichnen.

Noch schlechter erging es im antiromantischen Lager den naturphilosophischen Elementen der „Wahlverwandtschaften“. „Unser ungläubig-abergläubisches Zeitalter liebt es gar sehr, in der Naturlehre zu dem kindlichen Sinne der Ahndungen zurückzukehren“, meinte Rehberg.[24] Er deutete auf „die unbegreifliche Ähnlichkeit eines Kindes mit zwei Personen, welche die Herzen der Eltern in dem Augenblicke beschäftigten, da der wunderbare Zwitter entstand“. Zu gleichem Zwecke müssen ihm die „magnetischen“ Versuche im 11. Kapitel des zweiten Buches dienen: „Vornehme Leute, die von den Versuchen der bayerschen Akademie über die Metallfinder gehört haben, werden sich über die physikalischen Versuche eines Engländers freuen.“ Auch diese Versuche bestätigen dem Kritiker, daß in dem Roman „sich unsere Zeitgenossen überall zu Hause finden“. Wir aber können heute den romantischen Ursprung genau nachweisen.

Hat doch schon längst Otto Brahm[25] den romantisch-naturphilosophischen Ursprung dieser magnetischen Experimente erkannt. Der Begleiter des Lords entdeckt, daß Ottilie, wenn sie über ein verborgenes Kohlenlager geht, von Kopfschmerz befallen wird; er entschließt sich sofort, „das schöne Kind auch die Pendelschwingungen versuchen zu lassen“ (S. 245, 25). Mit seinem „Apparat von goldnen Ringen, Markasiten und andern metallischen Substanzen, den er in einem schönen Kästchen immer bei sich führte“, nimmt er Versuche an Charlotte und Ottilie vor: ein Faden, an dem Metall befestigt ist, wird, über Metall gehalten, in Ottiliens Hand „wie in einem entschiedenen Wirbel fortgerissen“ (S. 246, 28f.), während er in Charlottens Hand nicht im mindesten schwankt. Der Versuch

bewirkt bei Ottilie neue Kopfschmerzen. Der Begleiter ist alsbald bereit, sie völlig von ihrem Übel zu heilen. Charlotte aber lehnt den Antrag ab, weil sie in ihrer Umgebung nicht etwas zulassen will, wovor sie immerfort eine starke Apprehension gefühlt hatte.

Brahm bringt den ganzen Vorgang mit Versuchen in Zusammenhang, die Ende 1806 und Anfang 1807 in München von Schelling, Baader und J. W. Ritter getrieben wurden. Man hatte in dem Italiener Campetti einen Erz- und Wasserfühler entdeckt; Ritter suchte ihn auf, um ihn zu studieren, und brachte ihn nach München. Die Ergebnisse der Beobachtungen wurden von Schelling und Caroline brieflich verbreitet; im „Morgenblatt“ (1807 Nr. 26) besprach Schelling sie in raschem Überblick, ausführlicher erörterte er sie im „Intelligenzblatt“ der jenaischen „Allgemeinen Literaturzeitung“ (1807 Nr. 36). Fast alle Einzelheiten der Versuche des 11. Kapitels sind hier vorweggenommen. Die Übereinstimmung ist so groß, daß der Zusammenhang einleuchten müßte, auch wenn seit Brahms Nachweis nicht noch ein entscheidender Beleg hervorgetreten wäre: ein Brief Hegels an Goethe vom Ende Januar 1807, der in knappen Worten die Versuche meldet, zugleich Näheres „einer persönlichen Aufwartung“ vorbehält. Freilich erzählt Hegels Brief an Schelling vom 23. Februar 1807 (Brahm hat ihn nicht beachtet): „Goethen habe ich neugierig darauf gemacht, der einstweilen seine Späße dabei anbrachte.“ Doch die „Wahlverwandtschaften“ beweisen am besten, daß er diese Dinge allmählich anders und ernster betrachten lernte, mindestens sie dichterischer Verwertung für würdig hielt.

Die Kur indes, die der Begleiter des Lords an Ottilie vornehmen wollte und die von Charlotte abgelehnt wurde, dürfte auf „magnetische“ Behandlung angelegt gewesen sein. Aus den Versuchen hatte er erkannt, daß Ottilie zu magnetischen Kuren tauge. Das ist ganz im Sinne von Schellings Mitteilungen über Campetti gedacht. Ihm gilt die Fähigkeit des Erzfühlens „als ein geringerer Grad des Somnambulismus“[26] und somit als ein Phänomen des „Magnetismus“. Mithin rückt Ottilie

in den Kreis der Lieblingsobjekte romantisch-naturphilosophischer Versuche ein.

Brahm meint, sein Nachweis gewähre einen interessanten Einblick in die realistische, und wie man heute sagen würde, entschlossen moderne Art Goethes. Ganz richtig. Denn auch hier offenbart sich, daß Goethe mit kräftig zugreifender Hand sein Bild in den Farben der Zeit malt. Dagegen ist die Episode nicht, wie Brahm annimmt, für die Ökonomie des Romans ganz bedeutungslos. Vielmehr ist sie nur einer der vielen naturphilosophischen Züge, die sich am Ende des Werkes geradezu häufen. Immer wieder sind es Erscheinungen, die in romantisch-naturphilosophischem Sinne auf den geheimnisvollen Zusammenhang von Natur und Geist hindeuten. Und immer steht Ottilie im Mittelpunkt dieser Erscheinungen.

Bringt das 11. Kapitel des zweiten Teils die magnetischen Versuche, so verkünden das dreizehnte und vierzehnte die seltsame Ähnlichkeit von Charlottens und Eduards Kind mit Ottilie und dem Hauptmann. Daß die gleichzeitige Kritik dieses romantische Element nicht übersah, ist schon erwähnt. Ins 14. Kapitel fällt indes auch Ottiliens seltsamer Schlafzustand, der sie nicht hindert, alles zu hören, was um sie gesprochen wird. Zum zweitenmal in ihrem Leben stellt sich die Erscheinung ein (S. 267, 30). Offenbar galt in Goethes Augen auch dieser (kataleptische?) Zustand als ein Phänomen aus dem Gebiete der „Nachtseite der Naturwissenschaft“. Allein vergeblich sucht man in Gotthilf Heinrich von Schuberts bekanntem Werke von 1808[27], dieser Fundgrube Heinrich von Kleists und E. T. A. Hoffmanns, eine Beschreibung oder auch nur eine Erwähnung der von Goethe geschilderten Erscheinung. Mit dem Somnambulismus, dem Schuberts 13. Kapitel eine ausführliche Beschreibung widmet, hat Ottiliens Schlaf nichts zu tun. Denn das hervorstechende Kennzeichen des Somnambulismus ist – nicht nur für Schubert – der Mangel jeglichen Zusammenhanges zwischen dem Zustande des Wachseins und dem somnambulen Schlafe. Was in diesem Schlafe durchlebt wird, ist vergessen, sobald der Somnambule erwacht. Nicht also aus

Schuberts Buche hat Goethe, der es gut kannte, geschöpft; und nicht Schubert ist seine Autorität, wenn er dieses weitere Phänomen des „Magnetismus“ auf Ottilie überträgt. Denn an Magnetismus ist wohl auch hier gedacht.

Das 18. Kapitel erzählt endlich die von der toten Ottilie erbrachten wunderbaren Erscheinungen, über die wir schon die „Zeitung für die elegante Welt“ antiromantisch haben absprechen hören. Rehberg wiederum gibt zu verstehen, daß auch in dem Kranze von Asterblumen, den die tote Ottilie auf dem Haupte trägt (S. 295, 30), von den Zeitgenossen ein romantisches Symbol gesucht worden ist: „Drehköpfige Leser finden in einem Asterkranze der Ottilie den beliebten wernerschen Hyazinthentand wieder“, wirft er hin. Goethe freilich dürfte hier kaum an die „Weihe der Kraft“ gedacht haben, während mit mehr Recht die Erwähnung der „zwar etwas barbarischen, aber doch tief gefühlten Ehrenbezeugung der Sarmaten, die sich nichts Besseres kennen, als aus dem Schuh einer geliebten und verehrten Person ihre Gesundheit zu trinken“ (S. 93, 9 ff.), mit Zacharias Werners „Wanda, Königin der Sarmaten“ und mit ihrer Weimarer Aufführung von 1808 verknüpft worden ist. Das Stück selbst gedenkt des Brauches zwar nicht, wohl aber kann bei seiner Inszenierung Goethe um sarmatische Lebensbräuche sich gekümmert haben oder über sie durch Werners „Kreuz an der Ostsee“ belehrt worden sein.[28]

Wenn Goethe in Eduard einen romantischen Lebensdilettanten zeichnet, so tut er es sicherlich im Interesse der „Idee“ seines Romans; er will die Ehe wieder zu ihrem Rechte bringen, die unter romantischem Lebensdilettantismus gelitten hat. Weniger einfach löst sich die Frage, wozu all die angeführten romantischen Vorstellungen dienen sollen. Zunächst natürlich, um neben dem romantischen Lebensdilettanten Eduard auch Ottilie in den Kreis romantischer Naturen einzufügen. Sie unterliegt „magnetischen“ Wirkungen, sie verhält sich aber auch menschlich zu Eduard wie das willenlose Medium zu dem Magnetiseur. Sie ist eine Schwester Käthchens von Heilbronn; aus gleichen Vorstellungen erwächst sie, gleich mächtig wird

sie vom Geliebten beherrscht. Allein sie entzieht sich der Macht, die sie lenkt und leitet. Sie überwindet sich und auf solche Weise Eduards Einfluß. Folglich stünde all der naturphilosophische Apparat vor Goethes Auge auf derselben Höhe wie der Lebensdilettantismus der Romantiker? Darf dies behauptet werden? Heißt es nicht das ganze Kunstwerk zerstören, wenn man meint, Goethe nehme innerlich gegen jene Dinge Stellung, so wie er es Eduard gegenüber tut?

Schon die zeitgenössischen Rezensenten legten sich die Frage vor, ob Goethe all diese Dinge wirklich nur gebraucht, um objektiv das Zeitalter zu charakterisieren. Rehberg ruft: „Hat der Verfasser des Werthers und der Iphigenie hier sich selbst oder sein Publikum verspotten wollen?“ Und er antwortet: „Im Ernste wird doch Goethe nicht allen Albernheiten des Tages nachjagen, um den Wind zu gewinnen.“ Für die lebenden Bilder stellt Rehberg fest, Goethe habe „zu viel Lebensart, die vornehme Welt so zu behandeln“, als daß sein Spott über diese Schaustellungen sich unverkennbar zeigte. Vielmehr schildere er – innerlich von dem künstlerischen Unwert überzeugt – „eine solche Szene in dem Sinne, worin sie gespielt wird“. Die „Zeitung für die elegante Welt“ ist ihrer Sache nicht so sicher und schlägt dringendere Töne an: „Billigt also Goethe dies Spiel? . . . Goethes aufregende lebendige Darstellung wird noch mehrere zur Nachahmung reizen. Kann es ihm Ernst damit sein? Kann er diese tolle Zusammenschmelzung, die das Wesen der Malerei zerstörte, dem lebendigsten aller darstellenden Kunstprodukte, der Mimik, den verruchten Medusenkopf vorhält . . ., so in Schutz nehmen wollen?“ [29] Merkwürdig fremd war doch diesem überklugen Kunstrichter Goethes Kunstanschauung. War es nötig, Goethe über die Vermischung von Kunst und Wirklichkeit aufzuklären, die in den lebenden Bildern liegt? Hätte der Rezensent auf Goethes vornehme Art, seine Ansicht anzudeuten, nur etwas mehr geachtet, ihm wäre die Stelle (S. 184, 24 ff.) nicht entgangen, an der Goethe – für jeden Goethekenner von heute verständlich genug – seinen Einwand anbringt: „Die Gestalten waren so passend, die Farben so glück-

ich ausgeteilt, die Beleuchtung so kunstreich, daß man für-
vahr in einer andern Welt zu sein glaubte“; so schildert er
unächst scheinbar zustimmend den ganzen Vorgang. Man
laubte in „einer andern Welt“, d. h. in der Welt der Kunst
u sein. Allein gleich fügt er einschränkend hinzu: „Nur daß
ie Gegenwart des Wirklichen statt des Scheins eine Art von
ngstlicher Empfindung hervorbrachte.“ Diese Worte brechen
sthetisch den Stab über die lebenden Bilder. Die „ängstliche
Empfindung“, durch die „Gegenwart des Wirklichen“ wach-
erufen, ist für Goethe und wäre ebenso für Schiller ein deut-
iches Kennzeichen nichtästhetischer Wirkung gewesen.

Schwieriger ist die Beantwortung der Frage, ob Goethe die
azarenischen Motive nur um ihrer selbst willen oder aus per-
önlichem Anteil angebracht hat. Daß er nicht plötzlich für
urze Zeit ein Anhänger des kunstliebenden Klosterbruders
der Sternbalds geworden ist, scheint sicher; aber das Buch
elbst bringt kein so eindeutiges Wort gegen des Architekten
azarenische Bemühungen wie gegen die lebenden Bilder. Da-
ür dürfte Goethe den Gehilfen im 7. Kapitel (S. 201, 30 bis
02, 10) zum Vertreter seines Standpunkts gemacht haben:
‚Was mich betrifft, sagte er, so will mir diese Annäherung,
iese Vermischung des Heiligen zu und mit dem Sinnlichen
eineswegs gefallen, nicht gefallen, daß man sich gewisse be-
ondre Räume widmet, weihet und aufschmückt, um erst da-
ei ein Gefühl der Frömmigkeit zu hegen und zu unterhalten.
Keine Umgebung, selbst die gemeinste nicht, soll in uns das
Gefühl des Göttlichen stören, das uns überallhin begleiten und
ede Stätte zu einem Tempel einweihen kann ... Das Höchste,
as Vorzüglichste am Menschen ist gestaltlos, und man soll
ich hüten, es anders als in edler Tat zu gestalten.“ Wer noch
weifelt, ob Goethe in diese Worte sein eignes Glaubensbe-
enntnis hineingelegt hat, der blicke in seinen Brief an Hein-
ich Meyer vom 27. April 1810. Eine junge Dame hatte Bil-
der zu den „Wahlverwandtschaften“ gesandt und augenschein-
ich in nazarenischem Sinne Ottiliens Gestalt ausgebeutet.
Genau wie der Gehilfe wendet auch Goethe sich gegen die

Vermischung des Heiligen und des Sinnlichen und weist die junge Künstlerin derb von sich: „In unsrer Sprache zu reden, so hole der Teufel das junge künstlerische Mädchen, das mir die heilige Ottilie schwanger aufs Paradebett legt. Sie wissen besser als ich, was ich sage. Jene können nicht vom Gemeinen und Niederträchtigen, von der Amme, von der Madonna loskommen und dahin zerren sie alles, wenn man sie auch gelinde davon zu entfernen wünscht. Das tote, wirklich tote Kind gen Himmel zu heben, das war der Augenblick, der gefaßt werden mußte, wenn man überhaupt solches Zeug zeichnen will.“

Die saftige Grobheit, mit der Goethe eine Künstlerin abfertigt, die aus seinem Roman Motive nazarenischer Malerei sich holt, legt denn doch die Annahme nahe, daß er nicht als ein Parteigänger des Nazarenismus die Bemühungen des Architekten[30] angesehen hat. Wenn irgendwo, so ist es ihm bei diesem romantischen Motiv nur um sachliche Wiedergabe romantischer Zeitfarbe zu tun gewesen. Nahe läge dann freilich die Vermutung, daß er nicht bloß religiöse Kunst, auch die anderen religiösen Motive, zunächst die wunderbaren Vorgänge an und um Ottiliens Leichnam, als kühler Beobachter seiner Zeit, ohne auch nur entfernt für sie eintreten zu wollen, in den Roman aufgenommen habe. Allein mit voller Sicherheit läßt sich hier kaum so schnell Goethes wahre Meinung herausfinden. Enge sind diese seltsamen Vorgänge mit den naturphilosophischen Ideen des Romans und mit seiner sittlichen Absicht verknüpft. Vor allem ist daher die Frage zu beantworten: wie steht Goethe innerlich zu den naturphilosophischen Zügen seiner Dichtung? Dann ist auch die ethische Tendenz nochmals zu erwägen, ehe das Problem sich lösen läßt.

4

Hat Goethe an die „magnetischen“ Erscheinungen geglaubt, die das 11. Kapitel des zweiten Teils erzählt? Ich möchte die Frage bejahen. Wo immer von den Geheimnissen, von der „Nachtseite der Naturwissenschaft“, in den „Wahlverwandt-

schaften“ die Rede ist, nimmt der Erzähler sie als etwas Selbstverständliches hin und übt keinerlei Kritik; genau so hält er es, wie mit dem Wunderbaren in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“. Daß Ottilie, wenn sie über ein verborgenes Steinkohlenlager schreitet oder wenn sie die Pendelversuche macht, Kopfschmerz empfindet, ist für Goethe nicht auffallender als die Tatsache, daß in geheimer Sympathie sie manchmal auf der linken, Eduard auf der rechten Seite Kopfschmerz hat. Ebenso selbstverständlich ist es für Goethe (die Nachricht findet sich in einer Zwischenbemerkung Goethes S. 52, 12 f.), daß der Smaragd „einige Heilkraft“ an dem Gesichtssinne „ausübe“. Die wunderbaren Erscheinungen an Ottiliens Leichnam nimmt Goethe im selben Sinne wie ihren seltsamen Schlaf. Er glaubt an die Möglichkeit des Vorganges, sucht aber nichts Übernatürliches in ihm. Nanni ist nicht an allen Gliedern zerschmettert, sie scheint es zu sein (S. 296, 29); und so kann sie auch aufspringen, sobald sie die Tote berührt hat. Früher hätte sie es nicht zustande gebracht. Wir nennen das heute einen Fall von Autosuggestion. Und gleiches vollzieht sich, wenn andere an Ottiliens Leichnam Heilung suchen: „Zärtliche Mütter brachten zuerst heimlich ihre Kinder, die von irgendeinem Übel behaftet waren, und sie glaubten eine plötzliche Besserung zu spüren. Das Zutrauen vermehrte sich, und zuletzt war niemand so alt und so schwach, der nicht an dieser Stelle eine Erquickung und Erleichterung gesucht hätte“ (S. 300, 1–6). Hier spricht nicht ein Wundergläubiger, aber auch nicht ein Rationalist, der in all diesen Erscheinungen nur Täuschung erblickt. Goethe nimmt eine körperliche Wirkung an, die aus Seelischem entspringt. Er kennt Wort und Begriff der Autosuggestion nicht, aber – wie die Naturphilosophie – ahnt er verborgene Bezüge von Körper und Seele, die der Aufklärung nur lächerlich erscheinen.

Wie hätte aber auch Goethe diese Dinge nicht ernst nehmen sollen, da ja doch das ganze Buch auf einem naturphilosophischen Unterbau beruht? Die „Zeitung für die elegante Welt“ beginnt ihre Besprechung: „Die dynamischen Philosophen er-

klären es [die „Wahlverwandtschaften“] für die heiligste Tendenz des Zeitalters, denn es nimmt die Qualitates occultas auf eine ganz neue, höchst geniale, alles dämonisierende Weise in Anspruch. Die Scheidekunst in einer weit höhern Potenz gab nicht bloß den Titel; sie durchdringt das Ganze, sie schürzt und löset den Knoten.“ [31]

Varnhagen erzählt, Goethe habe die erste Anregung zu den „Wahlverwandtschaften“ von Schelling erhalten. Er beruft sich dabei auf eine Mitteilung des Generals von Rühle, der die Nachricht von Goethe selbst haben wollte, und auf Kapps anonymes Buch über Schelling. [32] Angesichts dieser Zeugnisse wäre es wohl übertriebene Vorsicht, die Anregung Schellings auf das 11. Kapitel des zweiten Teiles zu beschränken, das ja ganz sicher auf seine Berichte zurückgeht. Jedenfalls bedient sich die Ankündigung des Romans [33], von Goethe im „Morgenblatt“ vom 4. September 1809 veröffentlicht, einer Terminologie, die den Begriff der chemischen Wahlverwandtschaft nicht bloß symbolisch mit seelischen Vorgängen verknüpft, sondern ihn naturphilosophisch auf Geistiges wie auf Physisches anwendet. Wohl erklärt sie zunächst nur, daß Goethe durch seine fortgesetzten physikalischen Arbeiten belehrt worden sei, man bediene sich in der Naturlehre oft ethischer Gleichnisse, daß er darum einmal das Umgekehrte tue und „in einem sittlichen Falle eine chemische Gleichnisrede zu ihrem geistigen Ursprung zurückführe“. Dann aber wirft Goethe das Wort Gleichnis sofort beiseite und behauptet ganz schellingisch, er habe um so mehr von seelischen Wahlverwandtschaften dichten dürfen, „als doch überall nur eine Natur ist, und auch durch das Reich der heitern Vernunftfreiheit die Spuren trüber, leidenschaftlicher Notwendigkeit sich unaufhaltsam hindurchziehen, die nur durch eine höhere Hand, und vielleicht auch nicht in diesem Leben, völlig auszulöschen sind“.

Unzweideutiger äußert sich diese Ankündigung als das Gespräch, das Goethe an seinem Geburtstag im Jahre 1808 mit Riemer hatte. Hier heißt es nur, er habe die „Idee“ bei dem Romane gehabt, „soziale Verhältnisse und die Konflikte der-

selben symbolisch gefaßt darzustellen“. Nicht bloß symbolische Darstellung, nein, eine im Sinne der Naturphilosophie Schellings gehaltene Verknüpfung psychischer und physischer Vorgänge war, der Ankündigung nach, Goethes Absicht.

Rein gleichnismäßig hatte Goethe den Begriff der Wahlverwandtschaft schon früher verwertet. An Schiller schrieb er am 23. Oktober 1799, Crébillon kenne nicht die „zarte, chemische Verwandtschaft“, durch die die Leidenschaften sich anziehen und abstoßen, vereinigen, neutralisieren, sich wieder scheiden und herstellen.

Etwas anders klingt es in den „Vorträgen über die drei ersten Kapitel des Entwurfs einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie“[34], die 1796 verfaßt, 1820 erst gedruckt worden sind. Hier sollen organische und anorganische Körper geschieden werden. Als „Hauptkennzeichen“ der anorganischen erscheint „die Gleichgültigkeit ihrer Teile in Absicht auf ihr Zusammensein“. Diese Teile hätten stärkere oder schwächere Verhältnisse, die „wie eine Art von Neigung aussehen, deswegen die Chemiker auch ihnen die Ehre einer Wahl bei solchen Verwandtschaften zuschreiben“. Tatsächlich handle es sich oft nur um „äußere Determinationen, die sie da oder dort hin stoßen oder reißen“. Dann aber setzt Goethe noch einschränkend hinzu: „ob wir ihnen gleich den zarten Anteil, der ihnen an dem allgemeinen Lebenshauche der Natur gebührt, keineswegs absprechen wollen“.

Was soll das besagen? Denkt Goethe hier schon an eine naturphilosophische, Geistiges ins Reich des Physischen hineintragende Deutung? Unmöglich wäre nicht, daß Goethe 1796, Schelling voraneilend, im Sinn der Naturphilosophie sich äußerte. Denn die Naturgesetzlichkeit als eine große, Seelisches und Physisches gleichmäßig beherrschende Kraft zu fassen, ist ja Goethe vor Schelling eigen; die Naturphilosophie hat da von Goethe gelernt.[35] Möglich indes bleibt auch, daß Goethe unter dem Eindruck der von ihm befruchteten Naturphilosophie, ja im Hinblick auf die „Wahlverwandtschaften“ selbst nachträglich jene Wendung den „Vorträgen“ eingefügt hat.

Sicher steht der „zarte Anteil“ der anorganischen Körper „an dem allgemeinen Lebenshauch der Natur“ in gewissem Gegensatz zu der Naturlehre des 18. Jahrhunderts. J. S. T. Gehlers „Physikalisches Wörterbuch oder Versuch einer Erklärung der vornehmsten Begriffe und Kunstwörter der Naturlehre“, ein von Goethe wie von den Naturphilosophen der Romantik viel benutztes Kompendium, erklärt ausdrücklich in dem Artikel „Verwandtschaft, chymische, besondere Anziehung, Wahlanziehung der Stoffe, Affinitas, Attractio electiva Bergm., Affinité“ [36]: „Schlechterdings . . . darf man in diesen Worten nichts mehr, als Benennungen erwiesener Phänomene, suchen. Die Ursache . . . sowie der Mechanismus, durch welchen diese Veränderungen bewirkt werden, bleiben noch immer unerforschliche Rätsel . . . Dieser Ausdruck [Verwandtschaft] sagt doch im Grunde nichts mehr, als daß es geschehe. Er bringt nur das Phänomen in Verbindung mit andern durch ähnliche Erfahrungen bewiesenen, und gibt also höchstens eine Erklärung aus den Gesetzen, nicht aus den Ursachen. Aber das muß dem Physiker hier schon genug sein, . . . und mehr, als dieses, in dem Begriffe von Verwandtschaften suchen, heißt sich mit einem leeren Wahne täuschen.“ Goethe indes hütet sich wohlweislich im Roman, solchem „leeren Wahne“ zu verfallen. Das grundlegende Gespräch über Wahlverwandtschaft im 4. Kapitel des ersten Buches drückt sich äußerst vorsichtig aus. Der Hauptmann sagt: „Man glaubt sich . . . berechtigt, sogar das Wort Wahlverwandtschaft anzuwenden, . . . als wenn ein Verhältnis dem andern vorgezogen, eins vor dem andern erwählt würde.“ Goethe denkt nicht daran, den anorganischen Stoffen einen Willen zu leihen. Er bleibt festen Fußes auf dem Boden exakter Wissenschaft stehen und wagt sich nicht über die Grenzen hinaus, die seine Quelle, der schwedische Chemiker Torbern Bergman, gezogen hat. Daß er Bergman die ganze Vorstellung von der Wahlverwandtschaft verdankt, wird durch sein Gespräch mit Riemer vom 24. Juli 1809 bezeugt [37], ist indes auch selbstverständlich für jeden, der Bergmans Verdienste um die Erforschung der

Frage und seine Stellung in der Geschichte der Chemie kennt.

Vielmehr ist Goethes eigenste Absicht, zugleich aber auch das wesentlich Naturphilosophische der ganzen, dem Roman zugrunde liegenden Anschauung nicht, daß Physisches ins Geistige hinübergespielt werden soll, wohl aber, daß Naturnotwendigkeit ins Geistige hineingetragen werde.

„Die sittlichen Symbole in den Naturwissenschaften“, sagte Goethe am 24. Juli 1809 zu Riemer, „sind geistreicher und lassen sich eher mit Poesie, ja mit Sozietät verbinden, als alle übrigen.“ Selbstverständlich; denn es handelt sich nur darum, die auf die Natur angewendete Sittlichkeit wieder ins Geistige zurückzuversetzen. Ausdrücklich beruft sich, ebenso wie die Ankündigung des Romans im „Morgenblatt“, Charlottens gesunde Klugheit auf diesen Vorgang: „Diese Gleichnisreden sind artig und unterhaltend, und wer spielt nicht gern mit Ähnlichkeiten? Aber der Mensch ist doch um so manche Stufe über jene Elemente erhöht, und wenn er hier mit den schönen Worten Wahl und Wahlverwandtschaft etwas freigebig gewesen, so tut er wohl, wieder in sich selbst zurückzukehren und den Wert solcher Ausdrücke bei diesem Anlaß recht zu bedenken“ (S. 42, 16 ff.). Für sie und – wir dürfen es getrost sagen – noch für Goethe liegt der sittliche Wert des Symbols nicht in der Vergeistigung des Physischen, sondern in der Anerkennung einer Naturmacht innerhalb des Seelischen. Schon bei den ersten Versuchen des Hauptmanns, Charlotten den Begriff Wahlverwandtschaft zu erläutern, leuchtet ihr ein, daß nicht „eine Wahl“, sondern „eine Naturnotwendigkeit“ sich in der chemischen Wahlverwandtschaft geltend mache. Diese Naturnotwendigkeit aber wird von ihr wie von Goethe auch im sittlichen Leben anerkannt.

Doch damit verlassen wir ganz und gar nicht schellingischen Boden: ein und dasselbe Gesetz waltet in der Natur wie im Geistigen; dem Menschen wird es bewußt, die Elemente bleiben im Unbewußten stecken. Der Mensch ist (wie Charlotte schellingisch sagt) „um so manche Stufe über jene Elemente

erhöht“; er erkennt, was den Elementen verborgen bleibt. Die Elemente wählen nicht, aber der Mensch kann sich klar machen, daß die in der elementaren Welt herrschende Notwendigkeit auch ihm Gesetze vorschreibt.

Goethe hat mit weiser Berechnung Charlotte die endgültige Deutung der geistigen und seelischen Wahlverwandtschaft in den Mund gelegt. Ihr unromantischer, allem Überspannten abgeneigter Sinn weist unzweideutiger auf Goethes wahre Meinung hin, als ein Wort Eduards es täte. Und diese wahre Meinung Goethes lautet: dasselbe Naturgesetz, dieselbe Naturnotwendigkeit, die in den chemischen Vorgängen der Wahlverwandtschaft herrscht, herrscht auch im Gebiet des Seelischen.

In meinem Sinne erklärt Abekens Rezension[38], die vom 22. bis 24. Januar 1810 im „Morgenblatt“ erschien und in Goethes Kreise als „interpretatio authentica“ des Romans galt, die Bedeutung der chemischen Analogie: „Hier sehen wir, wie dieselben ewigen Gesetze, die in dem walten, was wir Natur nennen, auch über den Menschen ihre Herrschaft üben und ihm oft mit unwiderstehlicher Strenge gebieten; wie es eine, nur gesteigerte, Kraft ist, die leblose Stoffe zueinander zwingt und diesen Menschen zu einem andern zieht.“ Abeken nennt Ottilie und Eduard „zwei Naturen“, die „durch das Geschick getrennt“ sind, die aber „durch Verwandtschaft gewaltsam zueinander gezogen“ werden, und zwar „durch natürliche Verwandtschaft“. Er fährt fort: „Das wunderbare Kopfweh der beiden Liebenden ist von großem Gewichte. Eduard fühlt alsbald, wie nahe er Ottilien angehört.“ Abeken erblickt „das Tragische der Geschichte“ in dem „Schicksal“, dem Eduard sich ergibt, ohne Widerstand zu leisten, dessen Strom aber vor allem Ottilie längst gefaßt hat, ehe sie weiß, daß sie hineingeraten ist.

Genau in gleichem Sinne sagt Solgers (von Goethe anerkannte und geschätzte) Besprechung[39]: „Der geheime innere Zusammenhang zwischen Eduard und Ottilien, ‚die sich sogar in den Kopfschmerz geteilt haben‘, der zuletzt, wo sie so still nebeneinander zu sitzen pflegen, zur wahren Anziehungskraft

wird, Ottiliens Auffinden des Steinkohlenlagers durch bloße hohe Sensibilität, die Tätigkeit des Pendels in ihrer Hand, endlich überhaupt die Wahlverwandtschaften selbst zeigen deutlich, daß hier die allgemeine Verwandtschaft der Natur mit sich selbst das Schicksal ist, welches alles hervorbringt.“

Daß endlich auch ein Kritiker, der in die Geheimnisse der Naturphilosophie nicht eingeweiht war, sofort die Bedeutung herausspüren konnte, die bei Goethe ein Naturzwang in sittlichen Vorgängen gewann, bezeugt K. A. Böttiger. Seine Besprechung in der „Bibliothek der redenden und bildenden Künste“ schließt mit den Worten: „Unmoralisch ist die Geschichte nur insofern, als der Dichter Ottiliens und Eduards gegenseitige Liebe durch einen Naturzwang zu bemänteln suchte.“[40] Böttiger bemerkte richtig, daß Goethe der Natur eine höhere Macht leiht; ganz falsch ist nur die Annahme, daß Goethe dadurch die Liebe der beiden „bemänteln“ wollte.

Denn wie mächtig die Natur in Ottiliens Liebe zu Eduard mitspricht, wie schicksalartig unwiderstehlich sie Ottilie bezwingt und überwindet, es bleibt dem Mädchen zuletzt doch die Kraft, sich über diese trüben Naturgewalten zu erheben. Die Somnambule entwindet sich dem Einflusse des Magnetiseurs. Nochmals sei Abeken das Wort erteilt: „Was hat die neuere Naturlehre, obgleich sie erst ihre großen Entdeckungen verbreitet, nicht für Wunder ans Licht gebracht? und wen hat wohl nicht, vorübergehend oder dauernder, ein Schauer erfaßt, wenn er von den Organen des Gehirns, von den magnetischen Kuren, von der Gewalt, die ein menschlicher Körper gegen den andern übt, gehört hat? – Ist nicht wohl manchem das alte Gespenst des Materialismus wieder erschienen? – Da ist es gut, wenn der Mensch überzeugend auf eine Kraft in seinem Innern aufmerksam gemacht wird, die über die Natur erhaben ist, die ihn zum Herrn der Welt macht!“

Abeken, früher Hauslehrer von Schillers Kindern, bekundet mit diesen Worten, daß die „Wahlverwandtschaften“, dieser Roman voll naturphilosophischer Elemente, auch den kategorischen Imperativ nicht vergessen.

Schon einmal im Verlauf dieser Betrachtungen konnte auf die Kluft hingewiesen werden, die Kants Ethik von der Sittenlehre Fr. Schlegels, Schleiermachers, Schellings trennt. Es ist im wesentlichen eine verschiedene Auffassung des Begriffes der Natur und ihrer Bedeutung in ethischen Fragen. Für Kant ist die Natur, die sich in den sinnlichen Trieben ausspricht, etwas Feindliches, wahre Sittlichkeit Behinderndes. Aufgabe der Ethik ist in seinen Augen Überwindung dieser Natur. Sittlichkeit ist nach Kant überhaupt erreicht, wenn man die sinnlichen Triebe überwunden hat. Viel rationalistische Mißachtung des Triebhaften, Unbewußten liegt in der ganzen Lehre. Schon Schiller hat gegen sie sich gewehrt; aber er brach die Veröffentlichung seiner ethischen Spekulationen ab, als er mit Goethes neuer Auffassung der Natur eben bekannt geworden war. Wie Goethes Annahme, der Natur wohne eine Gesetzmäßigkeit inne, die auch in der Naturseite des Menschen sich geltend mache und geltend machen soll, von Schelling aufgegriffen und seiner Naturphilosophie zum Ausgangspunkt gegeben worden ist, das mußte oben kurz berührt werden. Mit diesem goethischen Begriffe von der hohen Gesetzmäßigkeit der Natur steht aber wiederum die romantische Ethik und ihre Anschauung von einer organischen Sittlichkeit in engster Verbindung.

Der Roman setzt sich denn auch zur kantischen Sittlichkeit in Gegensatz, wenn er der Wahlverwandtschaft Eduards und Ottiliens eine naturphilosophisch gedachte Gesetzmäßigkeit leiht, sie durch eine chemische Analogie aus der Welt der Willkür und des Zufälligen zu einer Höhe emporhebt, in der eine Notwendigkeit herrscht. Allein Goethe bleibt hier nicht stehen; daß auch diese Naturnotwendigkeit durch den Willen überwunden werden kann, zeigt er an Ottilien. Dem Schicksal, das (im Sinne Abekens und Solgers) in dieser Naturnotwendigkeit ihr bezwingend entgegentritt, weiß sie erfolgreichen Widerstand zu leisten. So wird sie dem kategorischen Imperativ gerecht, den Schiller ja auch – mag er im einzelnen mannigfach von Kant abweichen – nie aufgegeben hat. Ganz im Sinne

Schillers wird Ottilie in dem Augenblick vom Schicksal erhoben, als das Schicksal sie zermalmt. Und eben durch diese Wendung kommt die „Idee“ der „Wahlverwandtschaften“ zu ihrer reinsten Entwicklung.[41]

Nicht bloß eine Rettung der von den Romantikern bedrohten Ehe, sondern eine Korrektur der ganzen romantischen Ethik liegt in dem Roman. Groß gedacht war die romantische Anschauung einer organischen Ethik. Allein die Forderung, daß der Mensch seine Persönlichkeit im Sinne des natürlichen Gesetzes ausbilde, das in seiner Brust schlummert, ist im Leben sehr schwer zu erfüllen. Wie soll er das Gesetz richtig erkennen? Wie soll er nicht Falsches mit Echtem verwechseln, nicht lockend irreführende Wünsche des Herzens für Ansprüche des ihm innewohnenden Gesetzes halten? Ebendarum liegt ja Leben und Dichtung der Romantik so weit ab von den großen Gedanken ihrer Theorie.

Um solchen Irrwegen zu entgehen, bleibt immer noch der beste Rat, Kants ethisches Gebot festzuhalten. Und anders meint Goethe es nicht. Stützen aber kann ich diese Behauptung auf die angeführten Worte von Abekens Rezension, der „interpretatio authentica“.

Den Gegensatz, der in Fragen der Sittlichkeit zwischen Kant und Goethe waltet, bestimmen aufs genaueste die „Annalen“, wenn sie von der Undankbarkeit „gegen die große Mutter“ sprechen, die in Schillers Aufsatz „Über Anmut und Würde“ herrsche: „Anstatt sie [die Natur] als selbständig, lebendig, vom Tiefsten bis zum Höchsten gesetzlich hervorbringend zu betrachten, nahm er sie von der Seite einiger empirischen menschlichen Natürlichkeiten.“[42] Setzt man indes an die Stelle, die dem kantisch-schillerischen Naturbegriffe in der Theorie von „Anmut und Würde“ zukommt, Goethes Naturgesetzlichkeit ein, so ergibt sich die sittliche Anschauung der „Wahlverwandtschaften“. Als letzte Zuflucht bleibt für Schiller wie für den Roman der kategorische Imperativ bestehen. Schillerisch gesprochen, betätigt die „schöne Seele“ Ottilie „Würde“, indem sie sich überwindet.

Und so träte die Ethik der „Wahlverwandtschaften“ neben die vielen Bestandteile schillerischer Spekulation, die in jüngster Zeit an den Schriften des alternden Goethe nachgewiesen worden sind.

Hat man sich einmal zu dieser Erkenntnis durchgerungen, so zeigt sich sofort, welche Stelle dem ganzen naturphilosophischen Aufwand im Gedankenzusammenhang des Romans gebührt. Sicher will Goethe hier nicht bloß die Sprache seiner Zeit reden, wie er es in der Verwertung lebender Bilder und nazarenischer Kunstabsichten tut. Er nutzt den Apparat vielmehr, um den Gegensatz anzudeuten, der zwischen ihm und Kant waltet. Zugleich zeigt er, wieweit er sich mit romantischer Ethik einig fühlte. Um so stärker indes kommt seine rigoristische Umbiegung der romantischen Ethik zur Geltung. Nicht als ihr prinzipieller Gegner, sondern neben einsichtiger Anerkennung ihres Wertes verkündet Goethe in Kants Sinne die Notwendigkeit der Selbstüberwindung. Die Erfüllung des Pflichtgebots befreit auch die Somnambule von ihrem Magnetiseur.

Noch mehr! Solger, der die Bedeutung des Apparats wohl beherzigt, hebt[43] sehr fein hervor, daß dem Apparat „in der Hervorbringung der einzelnen Begebenheiten, Handlungen, Verhältnisse, auch nicht der geringste Spielraum verstattet ist“. Die psychologische Wahrheit des Romans ist also nicht von ihm abhängig. Richtig sagt Solger, daß jede Regung oder Bewegung während des ganzen Verlaufs unmittelbar in dem Charakter der Personen gegründet ist; und er fügt hinzu: „Wo jenes Naturverhältnis ausdrücklich erwähnt wird, erscheint es entweder als zufällig bemerkt oder gar als Folge der persönlichen Verhältnisse.“

Die psychologische Wahrheit kommt an keiner Gestalt so rein heraus wie an Eduard. Die in einfachen und doch unvergänglich richtigen Zügen geführte Entwicklung seiner Liebe zu Ottilie, all der hoffnungsfrohen und doch so hoffnungslosen Seelenpein, bleibt, losgelöst von romantischen Zeitbedingungen und von naturphilosophischen Annahmen, eine Studie von er-

greifender Echtheit. Ein Lebensdilettant aus der Welt romantischer Romane und romantischer Zirkel ist Eduard trotzdem; und darum ist er nicht Goethe gleichzusetzen. Wo indes das durch die Liebe zu Ottilie in ihm erwirkte Glück und Unglück in Worte gefaßt ist, da spricht aus der Dichtung Goethes eigne Seele, da hören wir von Stimmungen, die er selbst, zuletzt Minna Herzlieb gegenüber, durchlebt hat. Solche Kraft der Einfühlung ist einem Dichter nur dann möglich, wenn er selbst vor nicht langer Zeit gleiches oder ähnliches an sich erfahren hat. Um dieser Echtheit seelischer Stimmungswiedergabe willen hat er, dem sittlichen Grundzug des Romanes zum Trotz, sich nicht gescheut, den Leser etwas von seiner „tiefleidenschaftlichen Wunde, die im Heilen sich zu schließen scheute“, spüren zu lassen, etwas von seinem eignen Herzen, „das zu genesen fürchtete“. Mag er hundertmal den Stab brechen über Eduards widerstandslose Leidenschaft, über seine Lust, die ehelichen Bande zu lösen, er hat trotzdem die beseligende Freude voll ausgesprochen, die auch in hoffnungsloser Leidenschaft liegt. Daß volle Genesung von solcher Pein auch wieder einen Verlust, ein Verzichten auf liebgewordenes Leid bedeute, besagen die Worte der „Annalen“. Sie verkünden aber auch laut und deutlich, daß sogar die Ideendichtung, das Gegengift, das die schlimme Wirkung der „Lehrjahre“ beheben sollte, daß die „Wahlverwandtschaften“ dem oben angedeuteten letzten Zwecke aller Dichtung Goethes dienen: ihren Schöpfer von der Last erlebten Leids durch dichterische Formung dieses Leids zu befreien.

Die Erkenntnis, daß Goethe in Ottilie vor allem strenger Sittlichkeit zum Sieg verhelfen wollte, läßt endlich auch die mystischen Elemente ihres Endes richtig erfassen. Ottilie stirbt als Märtyrerin, Ottilie gemahnt an Gestalten Giottos und Masaccios, weil Goethe hier einmal das Evangelium der Entsagung, der Askese verkündet hat. Darum unternimmt der Heide Goethe den Zug in das Land, das die nazarenische Malerei und die romantische Dichtung gern durchwandern. Viel mußte er zurücknehmen, als er diese Pilgerfahrt begann, vor

allem die „Braut von Korinth“. Die Verherrlichung antiker Sinnenfreude, um derentwillen Heine ihn zum „Wolfgang Apollo“ stempelte, liegt weitab von der Apotheose der Märtyrerin Ottilie. Das wußte Goethe sehr gut, und darum hat er auch einmal zu Rühle bärbeißig gesagt: „Ich heidnisch? Nun ich habe doch Gretchen hinrichten und Ottilie verhungern lassen; ist denn das den Leuten nicht christlich genug? Was wollen sie noch Christlicheres?“[44]

Es galt diesmal, den „sehr einfachen Text“ der Worte Christi zu glossieren: „Wer ein Weib ansieht, ihrer zu begehren ...“ Das hat Goethe selbst in einem Briefe an Zauper vom 7. September 1821 unzweideutig erklärt.

Damit dieser Rigorismus uneingeschränkt walte, ließ Goethe durch Eduards und Ottiliens Liebe nicht eine „wirkliche Ehe“ (im Sinne Friedrich Schlegels) gefährden. Ohne sich viel zu bedenken, haben Eduard und Charlotte in der Zeit ihrer ersten Liebe anderen die Hand zum ehelichen Bunde gereicht. Nachdem beide wieder frei geworden, möchte die lebenskluge Charlotte ihre Nichte Ottilie mit Eduard verbinden, ist also überzeugt, daß sie selbst nicht mehr für Eduard tauge; aber die „hartnäckige, ja romanenhafte Treue“ Eduards (S. 12, 23) überredet sie gegen ihre bessere Überzeugung. Wieviel Phantastik und wiewenig echtes Gefühl in dieser „romanenhaften Treue“ Eduards lag, zeigt er bei der ersten Versuchung, die ihm ersteht. Dann aber ist Charlotte zur Scheidung bereit. Das Kind scheint das sich lösende Band wieder fester knüpfen zu sollen. Allein es stirbt. Und so besteht kein Hindernis weiter, daß Eduard und Ottilie Mann und Weib werden. Wie eng sie im Innersten zusammengehören, wie hier eine „wirkliche Ehe“ entstehen könnte, das betont Goethe oft genug. Dennoch läßt er diesen Schluß nicht zu.

Bettine, die in den „Wahlverwandtschaften“ auf Schritt und Tritt an die Schicksale ihrer Freundin Caroline von Günderode sich gemahnt sehen mußte, hat diesen strengen Rigorismus nicht begriffen[45]: „Ich verstehe es nicht, dieses grausame Rätsel, ich begreife nicht, warum sie alle sich unglücklich machen,

warum sie alle einem tückischen Dämon mit stacheligem Scepter dienen; und Charlotte, die ihm täglich, ja stündlich Weihrauch streut, die mit mathematischer Konsequenz das Unglück für alle vorbereitet. Ist die Liebe nicht frei? – sind jene beiden nicht verwandt? ... Zwillinge sind sie; ineinander verschränkt reifen sie der Geburt ins Licht entgegen, und sie will diese Keime trennen.“ Bettine weiß nur eine Deutung dieses Rätsels: „Jene Venus ist dem brausenden Meer Deiner Leidenschaft entstiegen, und nachdem sie eine Saat von Tränenperlen ausgesäet, da verschwindet sie wieder in überirdischem Glanz. Du bist gewaltig, Du willst, die ganze Welt soll mit Dir trauern, und sie gehorcht weinend Deinem Wink.“ Also weil Goethe sich Minna gegenüber selbst überwunden, hat er einen Roman voll strengstem Rigorismus geschrieben? Nein! Gut gemacht sollte vielmehr werden, was seine „Lehrjahre“ zur Auflockerung der Sittlichkeit beigetragen hatten, in Dichtung und Leben, vor allem im Verhältnis der Geschlechter. Er hat – das suchte ich zu erweisen – zu diesem Zweck ein treues Bild der romantischen Gesellschaft gegeben, er hat, in reichstem Ausmaße, seiner Kunst Züge romantischen Denkens dienstbar gemacht. Dieser unromantische Roman läßt der Naturphilosophie breiten Raum zu freiester Bewegung. Allein eigentlich ist nur ein romantisches Motiv ganz ohne Rückhalt und um seiner selbst willen verwertet: das Märtyrertum Ottiliens. Es so zu verwerten, legte die strenge, auf Kant und Schiller zurückweisende ethische Absicht der Dichtung nahe.

Tatsächlich aber hat dieser Roman Goethe den Vorwurf der Unsittlichkeit eingetragen. Und zwar im Lager der Antiromantiker. Die Romantiker selbst haben ihn fast durchaus begeistert aufgenommen[46]. Waren sie doch selbst zur Überzeugung gelangt, daß die Gesetzlosigkeit ihres Lebensdilettantismus sich nicht länger halten ließe. Darum hat unter dem starken Eindruck der „Wahlverwandtschaften“ der strengste Sittlichkeitsmensch der Romantik einen Roman gleicher Tendenz veröffentlicht: ich meine Arnims „Gräfin Dolores“. Ihm folgte auf gleichen Wegen Eichendorff und dichtete „Ahnung

und Gegenwart“.[47] Daß aber Antiromantiker die „Wahlverwandtschaften“ unsittlich gefunden haben, daß Romantiker ihnen zujubelten, die Tatsache ruht nicht zuletzt auf den Schlußworten des Romans: „So ruhen die Liebenden nebeneinander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“

Daß das Individuum nicht auf dieser Welt seine Entwicklung abschließe, daß es in eine höhere Welt aufzusteigen berufen sei, war romantische Überzeugung. Keiner huldigte ihr mehr als Novalis. Man hat – ob mit Recht oder mit Unrecht, wage ich nicht zu entscheiden – Ottiliens freiwilligen Hungertod auf Hardenbergs Wunsch zurückgeführt, durch bloße Kraft des Willens der Geliebten nachzusterben. Eine innere Verwandtschaft beider Vorgänge ist nicht zu bestreiten. Ganz gewiß aber sind die Schlußworte im Sinne Hardenbergs und seiner Genossen gesprochen. Der hoffnungsreiche Ausblick, der einer künftigen Welt die Lösung aller Gegensätze dieser Erde zutraut, mußte die Romantiker erobern. Das war ein Ton wie aus den „Hymnen an die Nacht“:

Hinüber wall ich,
Und jede Pein
Wird einst ein Stachel
Der Wollust sein.
Noch wenig Zeiten,
So bin ich los
Und liege trunken
Der Lieb im Schoß.

Wie sagt doch Bettine? Ineinander verschränkt, reifen sie der Geburt ins Licht entgegen.

ANMERKUNGEN

[1] Goethes Romantechnik. Leipzig 1902. Vgl. meine Rezension im Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur 29, 249 ff. Einen Teil des dort gegebenen Programmes sucht die jetzt vorliegende Studie

zu erfüllen. Das im Text berührte methodische Problem besprach ich ausführlicher in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift 2, 257 ff. 321 ff.

[2] Die Aufgabe, die ich mir gestellt hatte, legt mir auch nahe, nach Jahren die ganze Studie ohne tiefergreifende Änderungen wieder abzudrucken und dabei jede Auseinandersetzung mit André François-Poncets gründlicher und umsichtiger Arbeit „Les affinités électives de Goethe“ (Paris 1910) zu meiden; die französische Monographie verfolgt von vornherein andere Ziele. Vgl. jetzt P. Hankamer, „Zur Genesis von Goethes Wahlverwandtschaften“ in der Festschrift für B. Litzmann (Bonn 1920) S. 36 ff.

[3] Vgl. auch Anzeiger für deutsches Altertum 31, 44 ff., ferner Max Wundt, Goethes Wilhelm Meister, Berlin u. Leipzig 1913 S. 493 ff.

[4] Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig 1902 S. 129 ff. 142 ff. Ich lehne mich an diese Darstellung an. Vgl. auch oben S. 337 ff.

[5] Vgl. Franz Deibel, Dorothea Schlegel als Schriftstellerin im Zusammenhang mit der romantischen Schule (Palaestra XL). Berlin 1905 S. 44 ff. Ebendarum ist nicht eitel Selbsttäuschung, sondern enthält einen wahren Kern, was Dorothea am 27. Februar 1801 an Clemens Brentano schrieb (bei Raich 1 [19 f.]): „Ich kann . . . von diesen Ähnlichkeiten, die der ‚Florentin‘ [mit den ‚Lehrjahren‘, mit Tiecks ‚Sternbald‘ und mit F. H. Jacobis ‚Woldemar‘] haben soll, keine finden, außer das Bestreben nach einem gebildeten Stil. Ebensogut könnte man viel vom Abc darin finden.“

[6] Vgl. J. Minor, Zum Jubiläum Eichendorffs (Zeitschrift für deutsche Philologie 21, 214 ff.); J. O. E. Donner, Der Einfluß Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker (Berlin 1893) und meine Rezension im Anzeiger für deutsches Altertum 22, 219 ff.; Alfred Kerr, Godwi (Berlin 1898) und meine Rezension ebenda 25, 305 ff. Dann u. a. die obenzitierte Arbeit von Deibel und die untenerwähnte von Schulze über die ‚Gräfin Dolores‘.

[7] R. Steig, Arnim und Brentano S. 248. Holtei, Briefe an Tieck 1, 14.

[8] Plitt, Aus Schellings Leben 1, 402 f.

[9] Hempelsche Ausgabe 13, 113. 124.

[10] J. W. Braun, Goethe im Urteile seiner Zeitgenossen 3, 231.

[11] Werke 3, 336; vgl. J Rouge, Erläuterungen zu Friedrich Schlegels Lucinde, Halle 1905 S. 53.

[12] Die beiden Stellen finden sich S. 111 f. und 226 f. der ersten Ausgabe.

[13] B. Seuffert, Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte 2, 467 f. Vgl. Goethe-Jahrbuch 15, 156 f. V. Schweizer in Heinemanns Ausgabe von Goethes Werken (8, 166) und F. Muncker in der Jubiläumsausgabe (21, S. IX) erwähnen Seufferts Vermutung, ohne aber eine unmittelbare Entlehnung anzunehmen.

[14] Biedermann, Goethes Gespräche 2. Aufl. 2, 57.

[15] Vgl. u. a. W. Schlegels Sämtl. Werke 8, 152.

[16] Spielhagen-Album, F. Spielhagen . . . zu seinem 70. Geburtstag . . . gewidmet. Leipzig 1899 S. 5ff.; vgl. Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte 1899 IV 8d: 25.

[17] Gleicher Ansicht ist Schweizer a. a. O. S. 167f. Ganz anders Wilhelm von Humboldt an seine Frau, 6. März 1810 (3, 356): „Auch glaube ich im Gespräch mit Goethe entdeckt zu haben, daß sehr viel Reminiszenzen im Roman aus dem wirklichen Leben angebracht sind, die er nun nicht genug poetische Kraft oder Stimmung gehabt hat, in ein Ganzes gehörig zu verschmelzen.“

[18] Jubiläumsausgabe 30, 243, 10ff.

[19] Die „Wahlverwandtschaften“ sind meist nach Buch und Kapitel, durchaus aber auch nach der Jubiläumsausgabe zitiert, die augenblicklich den zuverlässigsten Text gibt.

[20] Vgl. S. 76, 5ff. 140, 18ff. 249, 25ff. 300, 22ff.

[21] „Nachgelassene Schriften und Briefwechsel“, Leipzig 1826 1, 182f. Vgl. Goethe zu Eckermann 21. Jan. 1827: „Es ist nicht leicht etwas Besseres über jenen Roman gesagt worden.“

[22] Braun, a. a. O. S. 234.

[23] Ebenda S. 229.

[24] Ebenda S. 230f. Zu der unbegreiflichen Ähnlichkeit vgl. jetzt J. Orth, Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1916 S. 1198ff.

[25] Vgl. Otto Brahm, Eine Episode in Goethes Wahlverwandtschaften (Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 1882 26, 194 bis 197). Angezogen sind hier die Briefe Schellings an Windischmann (bei Plitt 2, 109. 119. 128) und an Hegel (ebenda 112ff. 115f.), Carolinens an Luise Wiedemann (bei Erich Schmidt 2, 491 ff.) und Dorotheas an Friedrich Schlegel (bei Raich 1, 217f.). Die beiden Aufsätze Schellings finden sich in den „Sämtlichen Werken“ Abt. 1 Bd. 7, 487ff. Hegels Brief an Goethe: Goethe-Jahrbuch 16, 59. — Vgl. auch Ricarda Huch S. 99ff. und Karstens Artikel „Ritter“ in der „Allgemeinen deutschen Biographie“ 28, 675. Vgl. jetzt Graf Karl Klinckowstroem im Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 1921 8, 135ff.

[26] Schellings Werke a. a. O. S. 493. — Schellings Brief an Hegel vom 11. Januar 1807 scheidet ausdrücklich zwischen Menschen, bei denen die Experimente glücken, und solchen, „denen die Natur die Kraft versagt oder Lebensart geraubt“ hat (Plitt 2, 113f.).

[27] Schuberts „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft“ betonen mehrfach, insbesondere S. 334, daß die Somnambulen nach dem Erwachen sich des im somnambulen Schlafe Erlebten nicht entsinnen. Auch für Schubert ist Somnambulismus eine Erscheinung des „Magnetismus“ und verwandt „mit dem neuerlich sehr zur Sprache gekommenen Gefühl für Metalle“ (S. 355). — Goethe hat sich schon Ende 1808 mit

Schuberts Buch beschäftigt; vgl. Biedermann 2. Aufl. 2, 15. — Über Kleists Verhältnis zu Schubert vgl. Spiridion Wukadinovic, „Kleist-Studien“ (Stuttgart 1904) S. 135ff. und Erich Schmidt in seiner Ausgabe von Kleists Werken 2, 173f. — Über Hoffmann vgl. Grisebachs Ausgabe 6, 194. 8, 94.

[28] Braun 3, 230. Schweizer in Heinemanns Ausgabe 8, 452. Werners „Kreuz an der Ostsee“ Akt 2 Szene 2.

[29] Braun 3, 230f. 235.

[30] Ist doch auch das Modell des Architekten der Nazarener D. Engelhard gewesen. Den romantischen Kreisen eng verbunden, wurde er für Goethe im Sinne der obengegebenen Ausführungen ein weiteres Element, das, um die Zeit zu charakterisieren, aus dem romantischen Leben geholt ist. Die „Annalen“ von 1811 (Jubiläumsausgabe 30, 264, 7ff.) und Riemers Tagebuch (Deutsche Revue 11, 35) dürften den Zusammenhang Engelhards und des Architekten als sicher erscheinen lassen; vgl. auch H. G. Gräf, Goethe über seine Dichtungen 1, 470f. Die Brüder Grimm haben mehrfach auf die Tatsache hingewiesen; vgl. ihren Briefwechsel S. 187, R. Steig, Goethe und die Brüder Grimm S. 34. 53; Ders., A. v. Arnim und J. u. W. Grimm S. 48. — Dagegen glaube ich nicht, daß Bettine der Gestalt Lucianens Züge geliehen habe. Varnhagens Tagebücher (Leipzig 1861 2, 194) machen Fräulein von Reitzenstein zum Modell Lucianens; gleiches geschieht im Briefwechsel Arnims und der Grimm (a. a. O.). Natürlich tragen diese Notizen so gut wie nichts zur tieferen Erkenntnis von Goethes Werk bei, so wenig wie einige weitere Angaben über die Modelle Eduards und des Hauptmanns (Freiherr von Müffling), die sich an den beiden genannten Stellen finden.

[31] Braun 3, 232f.

[32] Vgl. Anmerkung 30. Kapps anonyme Schrift: „F. W. J. v. Schelling. Ein Beitrag zur Geschichte des Tages“, Leipzig 1843 S. 193.

[33] Weimarer Ausgabe 41, 1, 34.

[34] Ebenda Abt. 2 Bd. 8, 79f.

[35] Vgl. M. Plath, „Der Goethe-Schellingsche Plan eines philosophischen Naturgedichts“, Preuß. Jahrbücher 106, 44ff. (1901). S. 49f. 56ff. kommen besonders in Betracht. Allerdings weiche ich aus guten Gründen oben etwas von den Ausführungen M. Plaths ab. Vgl. jetzt H. Berendt in der Festschrift für B. Litzmann (Bonn 1920) S. 77ff.

[36] Neue Auflage. Teil 4, Leipzig 1798 S. 473ff.

[37] Bergmans Arbeit „De attractionibus electivis“ erschien 1775 in den Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Upsala und wurde 1785 von Hein. Tabor u. d. T. „Wahlverwandtschaften“ ins Deutsche übersetzt; 1786 druckte Bergman sie im 3. Bande seiner „Opuscula physica et chemica“ nach dem Original mit wenigen Änderungen wieder ab. Diese Dinge hat Goethe miterlebt. Er dürfte sogar Bergmans Arbeit bei der Abfassung des Romans nochmals eingesehen haben. Allerdings ge-

mahnt die ganze Auffassung, die Goethe dem Phänomen leiht, auch an Gehlers genannten Artikel. Wenigstens erklärt Gehler die sogenannte „doppelte Wahlanziehung oder doppelt trennende Verwandtschaft (attractio electiva duplex)“ ähnlich wie Goethe. Braucht dieser die Buchstaben A, B, C und D zur Verdeutlichung des Vorganges (S. 44, 1 ff.), so verwertet Gehler zu gleichem Zweck die Buchstaben a, α, b und β (a. a. O. S. 476). Ferner findet sich bei Gehler (S. 475 f.) auch die Tatsache, die Goethe vorbereitend mitteilt (S. 39, 24 f.), daß Laugensalz eine Verbindung von Öl und Wasser herzustellen vermöge. Dagegen erinnert das Beispiel, das Goethe für die einfache Wahlverwandtschaft vorlegt, an ein von Bergman mitgeteiltes Experiment. Goethe bringt (S. 41, 14 ff.) Kalkstein in verdünnte Schwefelsäure; die Schwefelsäure verbindet sich mit der „reinen Kalkerde“ zu Gips, und die „zarte luftige Säure“, die im Kalkstein mit der reinen Kalkerde verbunden ist, „entflieht“. Bergman (a. a. O. 3, 298) nimmt zu gleichem Zwecke „hepar calcis“ (Kalkschwefelleber, durch Glühen von Kalk mit Schwefel im Tiegel erhalten) und „acidum vitrioli“ (Schwefelsäure). Es entsteht dann abermals Gips, „calx vitriolata, gypsum“, zugleich aber wird der Schwefel des „hepar calcis“ frei. Goethes Experiment ist einfacher und einem Laien verständlicher, läuft aber im wesentlichen auf dasselbe Ergebnis hinaus wie Bergmans Versuch.

[38] Abgedruckt bei H. G. Gräf, Goethe über seine Dichtungen 1, 438 bis 447.

[39] Nachgel. Schriften 1, 180.

[40] Braun 3, 269.

[41] Ich freue mich der Übereinstimmung mit Jonas Cohn (Kantstudien 10, 313 f.).

[42] Jubiläumsausgabe 30, 390, 6 ff.

[43] A. a. O. S. 181.

[44] Varnhagens Tagebücher 2, 194.

[45] Briefwechsel mit einem Kinde. 3. Aufl. S. 290 f. Erwähnt sei hier, daß Bettinens Worte auf einer reingeistigen Auffassung von Eduards und Ottiliens Liebe ruhen, die sicher nicht in Goethes Absicht lag. — Über Caroline von Günderode vgl. A. François-Poncet a. a. O. S. 29 ff.

[46] Vgl. F. Schulze, Die Gräfin Dolores. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geisteslebens im Zeitalter der Romantik. (Kösters Probefahrten 2) Leipzig 1904 S. 9 ff. Die Urteile der Romantiker über die „Wahlverwandtschaften“: ebenda S. 88; vgl. auch Schüddekopf und Walzel, Goethe und die Romantik 2, S. XLIX. Kühl und ablehnend: Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen 3, 333. 356. — Wie wenig Rehberg die hohe sittliche Absicht des Romans erkannte, beweist am Ende seiner Rezension (Braun 3, 231 f.) der ironische Vorschlag eines anderen Schlusses und einer Fortsetzung, die ganz ins Fahrwasser von Wielands Novelle einlenkt.

[47] Die Entwicklung der sittlichen Anschauungen des deutschen Romans von den „Lehrjahren“ bis zu den Nachfolgern der „Wahlverwandtschaften“ im einzelnen zu verfolgen, gebricht es hier an Raum. Zeigt schon Eichendorffs genannte Dichtung, wie die Wirkungen der „Lehrjahre“ sich durch die Einflüsse der „Wahlverwandtschaften“ modifizieren, so wäre gleiches noch an einer ganzen Reihe späterer Romane des 19. Jahrhunderts aufzuzeigen. Noch Kellers „Grüner Heinrich“ und Mörikes „Maler Nolten“ verbinden charakteristische Züge der „Lehrjahre“ mit der strengeren Ethik der „Wahlverwandtschaften“. Sicherer als die hier gebotenen Ausführungen bewiese eine Darlegung der ganzen Entwicklung, daß den „Wahlverwandtschaften“ die von mir angenommene Stellung in der Geschichte des deutschen Romans zukomme. — Eine weitere Stütze für meine Interpretation ergäbe sich aus einem Vergleiche der strengen Technik, die in den „Wahlverwandtschaften“ herrscht, mit dem lockeren und losen Aufbau der romantischen Romane. Denn wie die „Wahlverwandtschaften“ gegen romantische freie Sittlichkeit sich wenden, so kämpfen sie auch gegen die künstlerische Verwirrung, die unter dem Einflusse Jean Pauls (siehe oben S. 401) in „Sternbald“, „Lucinde“, „Godwi“ Platz greift. Freilich hat die sauberere Technik von Goethes Roman lange nicht so schnell und so ausgiebig gewirkt wie seine rigorosere Ethik. Den künstlerischen Aufbau der „Wahlverwandtschaften“ legt dar E. Aulhorn in der Zeitschrift für deutschen Unterricht 32, 357 ff.

RHEINROMANTIK

1901

I

IM Spätsommer des Jahres 1901 war ich auf einer Rheinfahrt nach Köln gekommen. Mit regem Entzücken ließ ich die Kunstschätze der Stadt auf mich wirken und pilgerte eines Nachmittags zum Wallraf-Richartz-Museum. Auf der Treppe des Prachtbaues mußte ich unversehens, angenehm überrascht, innehalten. Denn aus den Fresken, mit denen Eduard Steinle die Wände des Treppenhauses umkleidet hat, leuchtete mir, umgeben von J. J. Winckelmann, von den Brüdern Boisserée und von den beiden Männern, deren Namen das Museum führt, Friedrich Schlegels Gestalt in voller Größe entgegen. In der langen Reihe geschichtlicher Persönlichkeiten, die auf Steinles Fresken die Geschichte kölnischer Kunst und kölnischer Kultur versinnbildlichen, in einer Kette, die von Kaiser Konstantin und von Karl dem Großen bis zu dem Hohenzoller Friedrich Wilhelm IV. reicht, hat dankbarer Sinn dem mutigen Schützer altdeutscher Kunst, dem kühnen Rufer im Streit um altheimische Malerei einen Ehrenplatz zuerkannt. Freilich, nicht die Züge des jugendlich stürmenden Kämpfers hält das Bild fest, sondern die weichlichen Umrisse des alt gewordenen Reaktionärs, der „konziliante Filzschuhe“ angetan hatte, um nicht mehr allenthalben Anstoß zu erregen, und der doch noch mehr anstieß als der „Frédéric tout pur“ seiner hoffnungsreichen Jugendjahre. Und dennoch! Wer manche Stunde sinnend das schwer faßbare Wesen eines Mannes erwogen hat, dem das 19. Jahrhundert einen guten Teil seiner Ideenwelt dankt und der gleichwohl meist auf das Armesünderbänkchen der Schwarmgeister verwiesen wird: den darf billig etwas wie Rührung beschleichen, wenn er einen Fleck deutscher Erde betritt, der noch lebendige Erinnerung an den kühnsten Vorkämpfer der Romantik bewahrt.

Wo sollte wohl die Romantik heute noch lebendiger sein als am Rhein? Rheinaufwärts vom großen, heiligen Köln, „der

Stadt, die viele hundert Kapellen und Kirchen hat", wäre Denkstein an Denkstein für die Romantik zu errichten. Wen vollends sein Weg durch den Schwarzwald und über Heidelberg nach Mainz und dann rheinabwärts führt, der fühlt sich Schritt für Schritt umwoben von romantischen Reminiszenzen. Der Schwarzwald, verklärt vom Sange der Uhland und Kerner. Wildbad, wo Kerner dokterte und dichtete, wohlbekannt der Ballade Uhlands. Heidelberg ferner, das einer ganzen Gruppe der Romantik den Namen gab. Hier im „Faulpelz" am Schloßberg versenkten sich Arnim, Brentano und Görres in die Kunden der Vorzeit. Hier sang Brentano, früherer Glanzzeit der Heidelberger Universität gedenkend, sein Lied von eines Studenten Ankunft in Heidelberg und von dessen Traum auf der Brücke. Wußte er doch, daß auch seine und seiner Genossen Ankunft der alten Alma mater neuen Glanz gebracht hatte. Hier in Heidelberg thront „die gigantische, schicksalskundige Burg, nieder bis auf den Grund von den Wettern gerissen", von der Hölderlin, der Besinger des Mains und des Neckars, in mächtigen und doch wieder auch lieblich hingleitenden asklepiadeischen Strophen kündete. Frankfurt dann, wo Bettinens Wiege stand und wo sie, der Frau Rat zu Füßen, sich von Goethes Jugendtagen erzählen ließ.

Endlich der Rhein selbst. Von Mainz ab wird er der Fluß der Romantik. Der elsässische Oberrhein gehört dem Sturm und Drang; in Straßburg gedenkt auch ein Romantiker wie Uhland des jungen Goethe und seiner Genossen. Wir aber erinnern uns, daß nicht nur Sesenheim, auch der Odilienberg Straßburg benachbart ist und daß noch der alte Goethe, als er die Ottilie der „Wahlverwandtschaften" schuf, die Elsässer Heilige im Auge hatte. Bei Mannheim kommen wir ins Gebiet des jungen Schiller. Sein erster großer Erfolg und seine ersten bitteren Enttäuschungen knüpften sich an die Stadt, und in Mannheims Versailles, in dem Parke von Schwetzingen, fand er die Stimmung der Gärten von Aranjuez.

Von Mainz indes, wo Caroline Böhmer, W. Schlegels spätere Gattin, gehofft und geliebt, gefehlt und gelitten hatte, zogen

die Romantiker Arnim und Brentano im Juli 1802 rheinabwärts: Arnim, schlampig in seinem weiten Überrock, die Naht im Ärmel aufgetrennt, mit dem Ziegenhainer, die Mütze mit halb abgerissenem Futter, das neben heraussah; Brentano, fein und elegant, mit rotem Mützchen über seinen tausend schwarzen Locken, mit dem dünnsten Röhrchen, einen lockenden Tabaksbeutel in der Tasche. „Es setzten zwei Vertraute zum Rhein den Wanderstab, der braune trug die Laute, das Lied der blonde gab", so ruft 1803 Brentano dem fernen Freunde zu. Sechs Jahre später, in der letzten Novelle des „Wintergarten", gedenkt Arnim wehmütig der Zeit, als Brentano mit seiner Gitarre in fröhlichen Liedern zum erstenmal die Gegend ihm ausgedeutet: „Nur einmal im Jahre atme erinnernd in meine Brust diese Frische des ersten Eindrucks jener schönen Welt, der wie der kühle Sternenwind des Abends von den Bergen herab alles Bezwingende des Sommertages überwältigt."

Vorüber an Winkel zog das ungleiche Paar, von seinem Reiche Besitz zu nehmen. Heute noch steht, wenig verändert, in Winkel das Landhaus der Brentano, wie Bettine es am 8. August 1808 Goethe schilderte oder geschildert haben wollte, die Stätte, wo Goethe selbst sechs Jahre später weilte. An Winkel knüpft sich die düstere Erinnerung des Selbstmords der Günderode. Weil sie den Mann, den sie liebte, den romantischen Mythologen Creuzer, nicht besitzen konnte, stieß sie sich hier den Dolch in die Brust. Bettine, ihre Freundin, und Arnim haben ihr mehr als ein Denkmal in ihren Schriften gesetzt. Im Jahre 1802 war dies dunkle Blatt romantischer Liebestragik noch unbeschrieben. Da konnte Brentano, unbeirrt von solchen Schatten, rufen: „Am Rheine schweb ich her und hin und such den Frühling auf, so schwer mein Herz, so leicht mein Sinn, wer wiegt sie beide auf?"

Ricarda Huch nennt Brentanos Rheingedichte seine empfundensten Lieder. Seiner Schwester, die in „kristallenen Mitternächten" am Rhein Briefe an Goethe schrieb, rühmt Ricarda Huch nach, daß sie unvergeßliche Bilder der Rheinlandschaft geschaffen hat: „Spaziergänge bei Nacht am Ufer des rauschenden

Stromes, Gesang und Gitarre, fröhliches Geschwätz mit Brüdern und Freunden, Rebenduft und Träumerei – so sah ein guter Teil ihrer Jugenderinnerungen aus und so etwa stellte man sich in der Folge das Leben am Rheine vor."

In Koblenz auf der Rheinbrücke schied Brentano von Arnim. Von Winkel bis Koblenz ist fast jeder Ort von Brentanos Dichtung verklärt. Als er, vereint mit Arnim, deutsche Volkslieder zu der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn" auslas und sie mehr oder minder mit Eigenem verschmolz, umtönten ihn sicherlich Nachklänge der gemeinsamen Rheinfahrt. Seine Rheinmärchen, diese wunderliche und doch so poesievolle Mischung alter Rheinsagen und krauser Erfindungen, sind ihm in Rüdesheim beim Anblick des Binger Lochs aufgegangen. In die Rheinmärchen hat er seine schönsten Rheinlieder verwoben, in ihnen nochmals die Sage der Zauberin von Bacharach, der schönen Lore Lay, verwertet, die sein erster Roman „Godwi" 1801 volksliedartig geformt hatte. Hat er wirklich die Sage von dem berückenden Zauberweibe erfunden? Zum mindesten indes hat er aus halbverklungenen Mären zuerst ein dichterisches Ganzes gemacht.

Heine dichtete nicht nur, auf Brentanos und auf des „Wunderhorns" Spuren wandelnd, sein Märchen aus alter Zeit und verdrängte Brentanos Ballade von der Lore Lay durch ein wahres Volkslied; seine Jugendlieder vollends leben und weben in und um Köln. Stephan Lochners Kölner Dombild, das Friedrich Schlegel als erster gewürdigt hatte, gab ihm eins der unzähligen Motive, in denen seine Jugendliebe sich spiegelt.

Im Dom, da steht ein Bildnis
Auf goldenem Leder gemalt;
In meines Lebens Wildnis
Hats freundlich hineingestrahlt.

Es schweben Blumen und Englein
Um Unsere liebe Frau,
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
Die gleichen der Liebsten genau.

So singt er im „Intermezzo".

Lorelei und Kölner Dombild – wie typisch für Heines Kunst, romantische Entdeckungen spielend zu schlagenden Wirkungen zu steigern! Fr. Schlegel kämpft einen gefährlichen Kampf um den Ruhm des Kölner Meisters vom Dombild. Wie ein Kind, das mit Edelsteinen spielt, ohne ihren Wert zu ahnen, nur weil sie so schön glänzen, ziert Heine die Verse des „Intermezzo" mit dem altehrwürdigen Kunstwerk. Seine Verse aber sind uns geläufiger als alles, was Fr. Schlegel zugunsten altdeutscher Kunst gesagt hat. Ebenso hat jeder, der am Loreleifelsen vorbeizieht, Heines Lied auf den Lippen; was Brentano von der Zauberin zu Bacharach gesungen hat, kennt nur der Feinschmecker.

2

Herman Grimm unterscheidet einmal (Goethe-Vorlesungen, 2. Auflage Berlin 1886 S. 123) eine ältere und eine jüngere Rheinpoesie. „Zur älteren gehören noch die Zeiten, wo Clemens Brentano die Lorelei erfand, wo die Günderode und Bettine am Rheine schwärmten und wo Goethe selber, 1815, die herrlichen Ufer wieder besuchte und beschrieb. Darauf folgte die jüngere Romantik, deren Tonangeber Simrock gewesen ist und die mehr in Köln und Düsseldorf ihren Sitz hatte, während die frühere im Rheingaue ihr Hauptquartier aufschlug. Die frühere war mehr lyrisch, die neuere mehr historisch politisch." Solche Unterscheidung ist gewiß berechtigt. Beckers Rheinlied und die „Wacht am Rhein" gehören an eine ganz andere Stelle als die Rheinschwärmerei Arnims, Brentanos, Bettinens oder des jungen Heine. Allein auch zwischen diesen und Goethe wäre eine Grenze zu ziehen. Rheinromantik finde ich so wenig bei Goethe wie die Romantik Italiens. Mag es heute hundertmal konventionell scheinen, am Rhein oder in Venedig romantisch zu fühlen, sicherlich vermißt jetzt der Wanderer in Goethes Schilderung von Venedig etwas und etwas in seinen Berichten vom Rhein. Treue Gegenständlichkeit, aber wenig Stimmung. Wir begreifen, daß es dem Greise, als er im 13.

und 14. Buch von „Dichtung und Wahrheit“ Erinnerung an Rheingaufahrten seiner Jugend in sich wiederzuerwecken suchte, an leuchtenden Farben gebrach. „Ich freute mich, den herrlichen Rhein wiederzusehn, und ergötzte mich an der Überraschung derer, die dieses Schauspiel noch nicht genossen hatten“, heißt es einmal. Und noch unzweideutiger verzichtet er auf den Versuch, die Stimmung jener Jugendtage wachzurufen, wenn er schreibt: „Ich fuhr mit Merck und den Seinigen auf einer nach Mainz rückkehrenden Jacht den Rhein aufwärts, und obschon dies an sich sehr langsam ging, so ersuchten wir noch überdies den Schiffer, sich ja nicht zu übereilen. So genossen wir mit Muße der unendlich mannigfaltigen Gegenstände, die bei dem herrlichsten Wetter jede Stunde an Schönheit zuzunehmen und sowohl an Größe wie an Gefälligkeit immer neu zu wechseln scheinen; und ich wünsche nur, indem ich die Namen Rheinfels und St. Goar, Bacharach, Bingen, Elfeld und Biebrich ausspreche, daß jeder meiner Leser imstande sei, sich diese Gegenden in der Erinnerung hervorzurufen.“ Überläßt Goethe hier nicht dem Leser, die Stimmung sich selbst zu suchen?

Treue Gegenständlichkeit – sie entzückte noch den alten verbitterten Gottfried Keller – kennzeichnet auch Goethes „Sankt Rochusfest zu Bingen“ ebenso wie die Seiten, an deren Spitze der vielversprechende Titel „Im Rheingau Herbsttage“ steht. Allein wie dieser Titel unerfüllte Erwartungen erweckt (denn wer gewärtigte unter solcher Überschrift kahle Notizen über Gerberei und Weinbau?), so ist der ganze Reisebericht vom Rhein, Main und Neckar den Versen des Mottos wenig angepaßt:

Zu des Rheins gestreckten Hügeln,
Hochgesegneten Gebreiten,
Auen, die den Fluß bespiegeln,
Weingeschmückten Landesweiten
Möget, mit Gedankenflügeln,
Ihr den treuen Freund begleiten.

So setzt Goethe ein; er schließt mit einem Zitat aus dem Rheinweinlied des trefflichen Philisters Matthias Claudius: „Am Rhein! am Rhein! Da wachsen unsre Reben."

Claudius' Lied aber: „Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher und trinkt ihn fröhlich leer" ist Verkörperung der zopfigen Rheinpoesie des 18. Jahrhunderts, die über den Rheinwein nicht hinauskommen kann. Nicht jeder Sänger der Zopfzeit hatte des jungen Klopstock edeln Schwung und seine Fähigkeit, feinere Gefühlsabschattungen festzuhalten. Freilich schickte der alte Messiasdichter der schönen Ode: „O du, der Traube Sohn, der im Golde blinkt" die Klapperverse vom Kapwein und Johannisberger nach:

Alter Vater Johann, zürne mir Deutschen nicht,
Daß ich die Tochter Constantia
Lieber (darf ich es auch, darf ich das trunkne Wort
Wagen?), lieber sie trink als dich . . .

Die Tochter Constantia – so belehrt der Glossator – ist der Kapwein.

Doch auch ein feiner Melancholiker wie Hölty weiß in seinen Rheinliedern nur den Wein zu bedichten: „Nie mangle dem Zecher des Mais sich zu freun, ein blinkender Becher und rheinischer Wein!" heißt es in seinem „Trinklied im Mai". Und wenn er anhebt: „Ein Leben, wie im Paradies, gewährt uns Vater Rhein", so geht es trivial weiter: „Ich geb es zu, ein Kuß ist süß, doch süßer ist der Wein." Und wieder im „Trinklied im Winter": „Der edle Rhein gab uns den Wein."

Hölderlin aber ist erst halbumnachteten Geistes an den Rhein herangetreten und hat – was ihm in besserer Zeit sicher geglückt wäre – das erlösende Wort nicht gefunden. Nicht Rheinromantik kümmert ihn; seine an den Freund Sinclair gerichteten Verse „Der Rhein" wetteifern in kühner Symbolik und vermenschlichender Ausdeutung mit „Mahomets Gesang". Weithinschauenden Blicks umfaßt er die Persönlichkeit des Stromes, der wie kein anderes Wesen aus günstigen Höhen und aus heiligem Schoße geboren ist, um frei zu bleiben sein Leben lang und des Herzens Wunsch allein zu erfüllen.

Drum ist ein Jauchzen sein Wort.
Nicht liebt er, wie andere Kinder
In Wickelbanden zu weinen;
Denn wenn, wo die Ufer zuerst
An die Seite ihm schleichen, die krummen,
Und durstig umwindend ihn,
Den Unbedachten, zu ziehn
Und wohl zu behüten begehren
Im eigenen Zahne, lachend
Zerreißt er die Schlangen und stürzt
Mit der Beut, und, wenn in der Eil
Ein Größerer ihn nicht zähmt,
Ihn wachsen läßt, wie der Blitz muß er
Die Erde spalten, und wie Bezauberte fliehn
Die Wälder ihm nach und zusammensinkend die Berge.

All das gilt dem Schweizer Rhein. „In solcher Esse wird dann auch alles Lautre geschmiedet.“ Den deutschen Rhein meinen nur die Verse:

Und schön ists, wie er drauf,
Nachdem er die Berge verlassen,
Stillwandelnd sich im deutschen Lande
Begnüget und das Sehnen stillt
Im guten Geschäfte, wenn er das Land baut,
Der Vater Rhein, und liebe Kinder nährt
In Städten, die er gegründet.

Eine gewaltige anthropomorphisch gestaltende Phantasie ergeht sich in tiefsinniger Betrachtung. Das Phänomen des einzigen Stromes wird zum Sinnbild menschlichen Daseins. Doch gänzlich fehlt, was die romantische Rheinpoesie uns lieb macht: der Zauber heimischer Landschaft und das starke nationale Gefühl, die sagenumwobene Poesie und die stimmungsvolle Luft des Mittelrheins.

3

Im Jahre 1802 reiste Friedrich Schlegel nach Paris; und wie ein Entdecker langverborgenen Zaubers schaute er den Rhein.

„Nirgends", heißt es auf den ersten Seiten seiner Zeitschrift „Europa" von 1803, „werden die Erinnerungen an das, was die Deutschen einst waren, und was sie sein könnten, so wach als am Rheine. Der Anblick dieses königlichen Stromes muß jedes deutsche Herz mit Wehmut erfüllen. Wie er durch Felsen mit Riesenkraft in ungeheuerm Sturz herabfällt, dann mächtig seine breiten Wogen durch die fruchtreichsten Niederungen wälzt, um sich endlich in das flachere Land zu verlieren; so ist er das nur zu treue Bild unsers Vaterlandes, unsrer Geschichte und unsers Charakters." Hier erklingt die Note einer nationalen Sentimentalität wohl zum erstenmal in der romantischen Rheinbetrachtung; ich fasse Sentimentalität im Sinne Schillers als Sehnsucht nach Entschwundenem, Gesunderem, Besserem. Das ist noch nicht der politische Kampfton eines „Sie sollen ihn nicht haben", vielmehr die echt romantische sehnsüchtige Verklärung einer großen Vergangenheit. Dem Romantiker, der die mittelalterlichen Zeiten deutscher Größe neu erwecken wollte, konnte keine Stätte werter und teuerer werden als der Rhein. Romantisch der Vergangenheit zugewandt, zwang Fr. Schlegel sofort seine rheinischen Eindrücke in ungefüge Verse, die doch romantische Rheinstimmung atmen wie wenige vorher:

Du freundlich ernste starke Woge,
Vaterland am lieben Rheine,
Sieh! die Tränen muß ich weinen,
Weil das alles nun verloren;
Die Felsen, so die Ritter sich erkoren,
Schweigend dunkle Klagen trauren,
Noch zerstückt die alten Mauern
Traurig aus dem Wasser ragen,
Wo in alter Vorzeit Tagen
Hohe Helden mutig lebten,
Voll von Lust nach Ruhme strebten,
Franken, Deutsche und Burgunden,
Die nun im dunkeln Strom verschwunden.

Das sind, mögen sie auch wenig dem Ohre schmeicheln, Töne, die der scharfgeschliffenen Epigrammatik Schillers nicht

liegen. „Treu, wie dem Schweizer gebührt, bewach ich Germaniens Grenze, aber der Gallier hüpft über den duldenden Strom", so sprach der Rhein in Schillers und Goethes Xenien; denselben Xenien, die spöttisch fragen: „Deutschland? Aber wo liegt es?" Die gewaltige Wandlung, die Schillers Weltbürgertum auch dann, wenn Schiller „Deutsche Größe" im stolzen Bewußtsein der Macht deutschen Geistes feiert, von dem nationalen Fühlen und dem nationalen Pathos der Romantik trennt, kommt auch hier, auf dem Felde der Rheinpoesie, völlig zur Geltung: Schiller, ganz der Sohn des weltbürgerlichen 18. Jahrhunderts, Fr. Schlegel, der Prophet einer kommenden Zeit erstarkenden Volkslebens und eines wiedererwachten deutschen Staatsgefühls.

Wie der romantische Pilgrim hier und bei der Schilderung einer späteren Rheinfahrt in seinem „Poetischen Taschenbuch für das Jahr 1806" (S. 349 ff.) die Burgen- und Ruinenromantik des Rheins mit ihren starken nationalen Akzenten vorwegnimmt, so bringt er, nach langer Zeit wieder der erste, rheinische Sage in Balladenform, läßt 1807 „Das versunkne Schloß" erscheinen und schenkt in dieser, wohl seiner populärsten Schöpfung den Sammlungen deutscher Rheindichtung ein unentbehrliches Kleinod. Klingt uns heute der Anfang des „Versunknen Schlosses" nicht schon wie ein altheimischer Volksliedeingang?

Bei Andernach am Rheine
Liegt eine tiefe See;
Stiller wie die ist keine
Unter des Himmels Höh.

Auch mit dieser Dichtung schreitet Fr. Schlegel an der Spitze einer langen Reihe von Nachfolgern. Fast systematisch hat später insbesondere Simrock die Rheinsagen in mehr oder minder glückliche gebundene Form gebracht. Als er 1836 seine oft aufgelegte Sammlung „Rheinsagen aus dem Munde des Volks und deutscher Dichter" zusammentrug, steuerte er den Großteil selbst bei, brachte Unveröffentlichtes von O. F. Gruppe, Kopisch, August und Adolf Stöber, J. Kreuser, G. Pfarrius,

Wolfgang Müller von Königswinter u. a., mußte aber, um Schiller in der geographisch angeordneten, von der Mündung des Rheins bis zu seinen Quellen fortschreitenden Reihe zu Worte kommen zu lassen, den „Grafen von Habsburg“ und den „Ritter Toggenburg“ heranziehen und war im übrigen wesentlich auf die von Fr. Schlegel eröffnete romantische Rheindichtung, natürlich auch auf das „Wunderhorn“ angewiesen.

So schöpferisch und belebend Fr. Schlegel auf dem Gebiete der Rheindichtung wirkte, ich behaupte gleichwohl nicht, daß Arnims und Brentanos Rheinpoesie von Fr. Schlegel Anregungen erfahren habe. Brentano vor allen konnte Rheinstimmungskunst sein eigen nennen. Kurz vor dem Ende seines „Godwi“ verlebendigt er sie schon und nimmt in rascher Hindeutung vorweg, was später ständige Ausdrucksform wurde für die vielen, die von rheinischer Lebenslust sangen. Wenn er vollends darauf in patriotischem Sange die „Rückkehr an den Rhein“ feierte, so rief er gewiß aus eigenem Erlebnisse heraus:

O willkomm! willkomm! willkommen!
Wer einmal in dir geschwommen,
Wer einmal aus dir getrunken,
Der ist Vaterlandes trunken!

Allein die poetisch reinere und echtere Rheindichtung der Herausgeber des „Wunderhorns“ und Fr. Schlegels nationalwehmütige Rheinbetrachtung verbinden sich zu einer starken Gesamtwirkung. Die Jugend las die Rheinlieder des „Wunderhorns“ im Sinne Schlegels. Was ihr da aus alten Volksliedern entgegenklang vom Leben und Weben am Rhein, verklärte sich in dem Dufte einer großen und verlorenen Vergangenheit. Alsbald nahm Uhland, da er im Mai 1810 nach Paris pilgerte, seinen Weg über Mainz und Koblenz; der Wortkarge notiert in sein „Tagbuch“: „Herrliche Gegend von Bingen bis Boppard. Die unbeschreiblich schönen Ruinen, besonders die von Fürstenberg wegen des Felsens.“ Er bestieg den Ehrenbreitstein, um die zerstörte Festung zu sehen. Und Posthorn, Flöte, Gesang machten ihm das Lokal ganz romantisch. In den Bergen

über Bingen hinaus verklärte Echo die Töne, und man glaubte eine romantische Jagd durch die Gebirge hinziehen zu hören, berichtete er an Kerner. Der wiederum sah im Mai 1809 Neckar und Odenwald mit romantischem Auge und suchte da, was Fr. Schlegel am Rhein geschaut und gefühlt hatte: „In der allerherrlichsten Berggegend am Neckar liegen hier", so schrieb er an Uhland, „fünf der herrlichsten Burgen, die ich je sah . . . Sie sind ganz ungeheuer fest, und eine davon, wohl die älteste, die Rabenburg, ist ganz in einen Felsen gehauen und unbeschreiblich schön . . . Ich wollte in der Tat, daß Du statt dem schlechten Paris den Odenwald oder sonst deutsche Gegenden besuchtest. Die Erinnerung würde Dir gewiß teuer sein. An vielen Kapellen und alten Schlössern fuhr ich vorüber . . . Das Ufer stand schon recht grün mit Büschen, darin schlugen die Nachtigallen und schlugen recht schön, denn es war der erste Mai, darum man auch das Schiff mit Blumen umhängt und mit grünen Zweigen umsteckt. Das Abendrot kam, und darin stunden viel Burgen und Kapellen; da erklangen von ihnen die Glocken, und das Schiff ging recht stille." Das echt romantische Bild rundete sich sofort dem Dichter zu Versen, die jetzt als „Abendschiffahrt" in seinen Gedichten zu finden sind.

Blicken wir einmal zurück. Gewiß konnte 1496 der spätere Prior von Maria Laach, Johannes Butzbach, über den Rheingau schreiben und den Mittelrhein ganz unberührt lassen. Gewiß hatte selbst Dürer im Jahre 1520 seinem Tagebuch kein Wort über die Rheinlandschaft anzuvertrauen, als er den Mittelrhein zum erstenmal erblickte. Doch schon das 17. Jahrhundert sang verständnisvoller als die folgende Zopfzeit: „Aller Wasser König ist der Rhein" und feierte ihn als den „König aller Flüss". Da waltete schon etwas von dem Hochgefühl, das, von romantischer Hand entbunden, am Anfang des 19. Jahrhunderts endlich machtvoll aufflammte. Der Dreißigjährige Krieg hatte deutsches Vaterlandsgefühl nicht erstickt. Ein Zeitalter, in dem durch öde Geschichtsklitterung Lohenstein zu neuem Leben Arminius und Thusnelda aufrufen wollte,

in dem die Bucholtz und Herzog Anton Ulrich von Braunschweig urgermanische Fürsten und Amazonen erfanden und in ihre Romane versetzten, zeitigte nicht nur ernste patriotische Mahner wie Moscherosch, sondern ließ auch den Freiherrn Hans Aßmann von Abschatz in einem kraftvollen Sange gegen die Kröten eifern, die unsern Rhein betreten wollen; mit aller Macht solle man sie zur Rhone und Seine zurückschicken. Das Lied fand noch 1848 in Th. Täglichsbecks Sammlung „Germania. Ein Freiheitsliederkranz“ eine Ehrenstelle. Der Fall Straßburgs, der dem größten deutschen Denker der Zeit, Leibniz, zu bitterem Spott und scharfen Vorwürfen gegen die ungetreue Stadt Anlaß gab, hatte 1681 ja den Rhein, der bisher Deutschlands Strom gewesen war, zur Grenze Deutschlands erniedrigt. Wie sollte da ganz vergessen bleiben, was der Strom einst dem Deutschen bedeutet hatte?

Straßburg war französische Grenzfestung geworden. Nun konnte das derbe Soldatenlied vom deutschen Söldner entstehen, dessen Unglück „zu Straßburg auf der Schanz“ anging, der den Franzosen desertieren und es bei den Preußen probieren wollte. Es glückt ihm nicht, gefangen wird er zurückgebracht und erschossen. „Unser Korporal, der brave Mann, ist meiner Sache schuld daran“, so klagt der Verurteilte. Als 1806 der erste Band des „Wunderhorns“ hervortrat, waren die grobsoldatischen Züge des Lieds beseitigt. Ein Schweizer war aus dem Deutschen geworden, das Alphorn hatte ihn weggelockt. Ins Vaterland mußt er hinüberschwimmen. Ach Gott, sie fischten ihn im Strome auf. Jetzt klagte der Deserteur: „Der Hirtenbub ist doch nur schuld daran, das Alphorn hat mir solches angetan.“ Ein Stück wehmütiger Rheinpoesie war unter der Hand der romantischen Herausgeber entstanden. Im Jahre 1806 aber war Rheinromantik schon zu neuem Leben von deutschen Romantikern aufgerufen worden.

4

Die Rheinromantik der Fr. Schlegel, Arnim und Brentano, die Stimmungen, die Uhland und Kerner am Rhein und am

Neckar durchleben, all dies war dem 18. Jahrhundert fremd. Nur einmal war der junge Goethe, nicht unmittelbar am Rhein, sondern auf der Lahn, dem Fühlen der Rheinromantiker nahegekommen; am 18. Juli 1774 diktierte er angesichts der Burg Lahneck in das Tagebuch Lavaters, seines Reisegenossen, die Verse:

Hoch auf dem alten Turme steht
Des Helden edler Geist,
Der, wie das Schiff vorübergeht,
Es wohl zu fahren heißt.

Und dann zwei weitere Strophen, in denen der geisterhafte Held dem vorüberfahrenden Schifflein seinen Gruß bietet. Das Ganze steht längst als „Geistesgruß" unter Goethes Liedern. Auch hier, aber ohne alles nationale Pathos, ein Rückblick in die alte große Zeit, da Helden mit „starker Senne", mit „festem und wildem Herzen", mit „Knochen voll von Rittermark" in den Burgen der Rheingegend hausten. Ruinenromantik also doch einmal vor der Romantik. Der Dichter des „Götz" kommt da zu Worte. Rousseauisch wird der Urzeit gehuldigt. Die Stimmung des Ritterdramas verbindet sich mit ossianischen Motiven.

Das ist wenig genug; aber auch so im ausgehenden 18. Jahrhundert eine vereinzelte Erscheinung. Das Gegenteil romantischen Rheingefühls, eine ekle Mißachtung früherer Zeit, die hier national empfand, ein höhnisches Lächeln über die Möglichkeit, an dieser Stelle national zu empfinden, scheint gerade den Höchstgebildeten nahezuliegen. Johann Georg Forster, dessen Feinsinn, Forschergeist und politischer Enthusiasmus der Romantik mehr als eine schöne Gabe schenkte, ist in seinen „Ansichten vom Niederrhein" (1791–94) das Widerspiel aller romantischen Rheinpoesie. Als er seiner Gattin Therese am 25. März 1790 von Boppard den ersten Reisebericht sandte, konnte er nur melden: „Ich habe, der Nationalstolz unserer Landsleute mag es mir verzeihen oder nicht, auf der Fahrt durchs Rheingau einen Bogen von der Reise nach Borneo übersetzt und meine Phantasie mit jenen glühenden Farben und

jenem gewaltigen Pflanzenwuchs des heißen Erdstrichs, wovon die winterliche Gegend hier nichts hatte, gewärmt und gelabt.“ Wohl weidete er sich „am Anblick des romantischen Mäuseturmes und des am Felsen hangenden Raubschlosses ihm gegenüber“. Die Gegend bei Rüdesheim und Bingen war ihm „wirklich die schönste im ganzen Rheingau“. Was indes stromabwärts folgt, hatte für ihn keinen Reiz. „Das Gemäuer verfallener Ritterfesten ist zwar eine Dekoration der Szene; aber in dem Geschmack der Bauart liegt eine Ähnlichkeit mit den verwitterten Felsspitzen, die den so sehr nötigen Kontrast vermissen läßt.“ Wie kühl, wie ausschließlich ästhetisch. Von nationaler Rheinromantik keine Spur. Als Forster vollends den Brief für seine „Ansichten vom Niederrhein“ umarbeitete, strich er auch diese wenigen Worte zum großen Teile; jetzt erscheint er als noch weit teilnahmloserer Wanderer. Nur wenig entschädigen für solche Gleichgültigkeit die oft angeführten Lobesworte Forsters auf den Kölner Dom. Sie bestimmen den Gegensatz griechischer und gotischer Baukunst mit Wendungen, die noch heute Beachtung verdienen, in einer Zeit, die den Gegensatz neu und ebenfalls als einen Gegensatz gleichwertiger Größen zu erfassen sucht. Allein Forsters reinästhetische Würdigung enthält auch nicht einen Funken romantischen Gefühls. Das muß um so entschiedener betont werden, da ja die täuschende Annahme naheliegt, hier eröffne sich die wichtigste Voraussetzung romantischen Kunsterlebens.

Ungefähr zur selben Zeit veröffentlichte Fr. Leop. Graf Stolberg seine „Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sizilien“ (1794). Schon die Straße, die Stolberg rheinaufwärts einschlug, bezeugt sein geringes Interesse für den eigentlich romantischen Teil des Flusses. Er wanderte von Köln nach Koblenz; dann aber verließ er den Strom und erreichte ihn auf dem Umwege über Ems und Wiesbaden nur wieder in Mainz.

Ganz anders wirkt auf uns schon Heinrich von Kleists Brief an Wilhelmine von Zenge vom 21. Juli 1801. Der Sohn der Mark verstand den Rhein mindestens ästhetisch zu genießen.

Fast überschwenglich klingt sein Ausruf: „Ach, Wilhelmine, das ist eine Gegend, wie ein Dichtertraum, und die üppigste Phantasie kann nichts Schöneres erdenken, als dieses Tal, das sich bald öffnet, bald schließt, bald blüht, bald öde ist, bald lacht, bald schreckt.“ Er meint die Gegend zwischen Bonn und Mainz.

Doch noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts konnte ein Lokalforscher „Ansichten des Rheins“ (Frankfurt am Main 1804–06) veröffentlichen, und zwar die Schönheit des Flusses in helles Licht bringen, von dem romantischen Gefühlsgehalte der Landschaft aber so gut wie nichts berichten. Es war derselbe Niklas Vogt, der später mit seinen „Rheinischen Geschichten und Sagen“ (1817) eine Rolle in der Entstehung des „alten Märchens“ von der Lorelei spielen sollte. Sein Ziel war lediglich „malerische Ansichten“, also „die schönen und herrlichen Bilder dieses Flusses“ zu bringen und sie mit einem Texte zu verbinden. Da indes eine anhaltende Schilderung lebloser Landschaften den Leser ermüde, so flocht er „noch einige Auftritte und Szenen“ ein, „welche dem Ganzen mehr Interesse und eine regsame Staffage geben“. Er setzte hinzu: „Die herrlichen Bilder vom Rheine führen ja von selbst zu romantischen Gefühlen.“ Romantische Gefühle? Man lasse sich durch das Wort nicht beirren; denn Vogt dachte nicht an deutsche Romantik, sondern an einen Roman. „Ich habe . . . in diesem ersten Hefte . . . die Grundlage zu einem Romane hingeworfen“, bemerkte er selbst. Vogt wußte noch nichts von Rheinromantik; um seine Schilderung des Stromes aufzuputzen, mußte er zu einer romanhaften Erfindung greifen.

Wenige Jahre später bezeugte Frau von Staël die völlig veränderte Anschauung, die dem Rhein durch die Romantik zuteil geworden ist. Im ersten Kapitel ihres Buches „De l'Allemagne“ sieht sie die Rheinlandschaft mit den Augen Friedrich Schlegels: „On dirait que ce fleuve est le génie tutélaire de l'Allemagne; ses flots sont purs, rapides et majestueux comme la vie d'un ancien héros . . . Ce fleuve raconte, en passant, les hauts faits des temps jadis, et l'ombre d'Arminius semble errer

encore sur ces rivages escarpés.“ Und wie hier Rheinromantik, so kommt an gleicher Stelle Ruinenromantik zur Geltung, wenn sie von dem bedrückenden Anblick der „débris des châteaux forts“ in Deutschland spricht.

Den schärfsten und beredtesten Ausdruck findet gleichzeitig Friedrich Schlegels Rheingefühl in Arndts Weckruf „Der Rhein, Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze“ (1813). Der gewaltige Redner Arndt heißt die Deutschen da ihre Augen auf die Rheinlande werfen, ihre Herzen dahin wenden. „Was sehet ihr? Was fühlet ihr? Ihr sehet das Land, das euch an die herrlichsten Arbeiten und Kämpfe eurer Väter mahnet, ihr sehet die Ursprünge und Anfänge eures Volkes, die ältesten und heiligsten Erinnerungen des Reiches der Deutschen, die Wiege eurer Bildung, die Städte, wo eure Kaiser gewählt, gekrönt und gesalbt wurden, die Grüfte, wo eure Kaiser, eure Erzkanzler, eure Erzbischöfe schlafen, die Denkmäler eures Ruhmes und eurer Größe, wohin ihr blicket, wohin ihr tretet ... Jene Denkmäler, welche eure ehrwürdigen und frommen Väter in Köln und Antwerpen, in Straßburg und in Amsterdam dem Ewigen erbaut haben, das Gedächtnis eurer grauen Heldenzeit und so viele andere Heiligtümer eurer Art und Kunst.“ Und wie Arndt, nicht in sentimentaler Klage, sondern in stolzen Tönen des Lobes, die Grundlagen des romantisch-nationalen Rheingefühls hier klarer und energischer darlegt als irgendeiner seiner romantischen Vorläufer, so faßt er all diese Beweggründe zu einem politischen Programm zusammen: „Dieses Ehrwürdigste, dieses Deutscheste soll nicht französisch werden.“ Die politische Lage des Jahres 1813 greift an dieser Stelle in die Entwicklung der jungen Rheinromantik hinein; sie gibt der romantischen Rheindichtung einen neuen Antrieb.

Die Dichtung der Befreiungskriege weist immer wieder auf den Rhein hin; der deutsche Strom ist aus ihr nicht wegzudenken. Allen voran schreitet Schenkendorf, der aus dem fernen Nordosten Deutschlands im Jahre 1812 nach der Rheingegend sein Heim verlegt hatte. Er grüßt im Liede das „Nonneneiland in dem Flusse“ und „Rolandseck auf steiler Höh“, ohne daß

politische Fragen oder nationales Fühlen hereinspielten. Er besingt 1816 den Feldherrn und die Waffen, die kühn das Vaterland befreit, als Genosse der Koblenzer Tafelrunde, der „Tafel am Rhein". Er erweckt geschichtliche Erinnerungen in dem Gedicht „Der Stuhl Karls des Großen", das einsetzt: „Frei geworden ist der Strom, ist das Land am deutschen Rheine." Ein andermal beginnt er: „Ich kenn ein edles Gotteshaus an einem schönen Fluß"; er meint den Dom zu Speier. Im Jahre 1814 aber schafft er sein „Lied vom Rhein". Der Dichter, der es ausgezeichnet verstand, den Gedanken anderer ein reiches Gewand zu schenken, der an fremde Dichtung so gern anknüpfte und etwa den „Geistesgruß" Goethes in seinem „Burggeist" weiterdichtete, brachte in dem „Lied vom Rhein" die Stimmung des Wunderhorns im nationalen Sinne Fr. Schlegels, verschärft durch Arndts Schlagwort von 1813, zum feurigen Ausdrucke: „Es klingt ein heller Klang, ein schönes deutsches Wort in jedem Hochgesang der deutschen Männer fort." Der heilge Rhein, ein Herrscher reich begabt, des Name schon wie Wein die treue Seele labt, sang einst ein furchtbar dräuend Lied: „O weh dir, schnöde Welt, wo keine Freiheit blüht, von Treuen los und bar von Ehren! Und willst du nimmer wiederkehren, mein, ach! gestorbenes Geschlecht und mein gebrochnes deutsches Recht? O meine hohe Zeit! Mein goldner Lenzestag! Als noch in Herrlichkeit mein Deutschland vor mir lag, und auf und ab am Ufer wallten die stolzen adligen Gestalten, die Helden, weit und breit geehrt durch ihre Tugend und ihr Schwert." Jetzt ist der König frei. „Wir wollen ihm aufs neue schwören; wir müssen ihm, er uns gehören. Vom Felsen kommt er frei und hehr: Er fließe frei in Gottes Meer!"

Von Schenkendorfs Lied war aber nur noch ein Schritt zu Schneckenburgers „Wacht am Rhein". Obgleich sie über ein Vierteljahrhundert später entstand, ist in ihr lediglich Schenkendorfs Sang in fortissimo übersetzt. „Es klingt ein heller Klang"; das genügt nicht mehr. „Es braust ein Ruf wie Donnerhall, wie Schwertgeklirr und Wogenprall", so muß es jetzt heißen.

Im gleichen Jahre 1840 dichtete Nikolaus Becker: „Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein!“ Er errang mit dem Gedichte dank günstigen Zufällen einen unerhörten Gelegenheitserfolg, trieb aber zugleich die vom Nationalen längst zum Politischen fortgeschrittene Rheinpoesie in eine Einseitigkeit, die unübertrumpfbar blieb und eben deshalb zum Spott reizte. Seufzte doch in Heines „Deutschland“ der Vater Rhein: „Wenn ich es höre, das dumme Lied, dann möcht ich mir zerraufen den weißen Bart, ich möchte fürwahr mich in mir selber ersaufen.“

Beckers Lied wurde gleich um- und weitergedichtet. Wie Becker den Rhein gegen französische, so verteidigte C. W. Neuber die Schlei, Schleswigs Fluß, gegen dänische Ansprüche: „Sie sollen es nicht haben, das heilge Land der Schlei!“ Herwegh aber, dem tönendes Wort ganz anders gegeben war als dem Dichter des Rheinlieds, rief den alten, der deutschen Dichtung längst geläufigen Geist des Rheinweins zu Hilfe und sang in kräftigen Rhythmen:

Wo solch ein Feuer noch gedeiht,
Und solch ein Wein noch Flammen speit,
Da lassen wir in Ewigkeit
Uns nimmermehr vertreiben.
Stoßt an! Stoßt an! Der Rhein,
Und wärs nur um den Wein,
Der Rhein soll deutsch verbleiben.

„Kein Tropfen soll, ein feiger Knecht, des Franzmanns Mühle treiben.“ „Der ist sein Rebenblut nicht wert, das deutsche Weib, den deutschen Herd, der nicht auch freudig schwingt sein Schwert, die Feinde aufzureiben.“

Heine indes, der Sohn der Rheinstadt Düsseldorf, hatte dem Flusse so oft dichterisch gehuldigt, die Poesie der Rheinlandschaft so echt künstlerisch verklärt, daß ihm das einigermaßen parodistische und ganz und gar nicht patriotische fünfte Kapitel des Wintermärchens „Deutschland“ nicht zu schlimm genommen werden sollte. „Gar seltsam grämliche Töne“ sinds, die Vater Rhein hier von sich gibt, „wie Hüsteln eines alten

Mannes, ein Brummeln und weiches Gestöhne". Doch wenn der Rhein über Alfred de Musset klagt, der Beckers Sang mit den stolzen Versen höhnend beantwortet hatte: „Nous l'avons eu votre Rhin allemand", und fürchtet, Musset werde kommen und ihm all seine schlechten Witze vortrommeln, so beruhigt Heine den Alten mit den Strophen:

Der Alfred de Musset, das ist wahr,
Ist noch ein Gassenjunge;
Doch fürchte nichts, wir fesseln ihm
Die schändliche Spötterzunge.

Und trommelt er dir einen schlechten Witz,
So pfeifen wir ihm einen schlimmern,
Wir pfeifen ihm vor, was ihm passiert
Bei schönen Frauenzimmern.

Solch unheilig spöttischer Ton ist bei Heine auch nur Rückwirkung gegen das starke romantische Rheingefühl, das er mit vielen verwandten Stimmungen in jungen Jahren von der Romantik als selbstverständliches Erbe übernommen hatte. Ihm und seinen Zeitgenossen, der Generation, die um 1800 geboren wurde, war romantisches Rheingefühl von der deutschen Romantik sofort eingeimpft worden. Nach den Befreiungskriegen wurde es Gemeingut, den Rhein mit den Augen Fr. Schlegels und der Herausgeber des „Wunderhorns" zu betrachten. Selbst Wilhelm Grimm konnte nur einem bestehenden Gefühl sich anschmiegen, als er zum erstenmal den Rhein erblickte. Am 31. Oktober 1815 schrieb er an seinen Freund Ludwig Achim von Arnim: „Mir hat diese Reise viel Freude gemacht, ... ich kann Dir nicht sagen, wie mir war, als sich unser Nachen mitten in seinem mildgrünen Wasser zu bewegen anfing. Der schönste Himmel hat uns die ganze Zeit begünstigt, morgens, wenn die Sonne die Nebel zerriß, daß sie wie ungeheure Vorhänge herabfielen und die Felsen, Weinberge und alten Burgen in reinstem Licht dastanden, abends mit einer milden, herrlichen Röte und nachts mit dem Mond und den Sternen." Köln kam ihm jetzt als die einzige würdige Stadt vor, die er kenne. Mächtiger noch

als die hundert Kirchen der Stadt berührten ihn „die Erinnerungen aus allen Zeiten von den Römern an durch die alte deutsche Zeit bis zum Mittelalter, die einem überall entgegenkommen". Fein fügte er hinzu: „Wer darin geboren ist und Sinn dafür hat, der muß an allen andern Orten Heimweh fühlen, denn es ist damit, wie im kleinen mit Häusern und Wohnungen, wo wir uns erst recht daheim glauben, wenn alles vollsteht von uralten, ererbten und lang gebrauchten Gerätschaften." Der Dom erregte ihn „auf ungeheure Weise"; er war ihm „das Bild des Mittelalters". Er pilgerte weiter nach Koblenz. „In Winkel war ich dann einen Tag, wo der Rhein auch mit seinen Inseln still und mild vorbeifließt. In Ingelheim gegenüber liegt noch eine Marmorsäule von Konstantin dem Großen am Wege."

Anders spiegelt sich romantische Rheinstimmung in Wilhelm Grimm, der jederzeit treue Dienste der deutschen Vergangenheit zu leisten gewohnt war, anders in einem Gegenwartsmenschen wie Byron. Anders und doch ähnlich: die Farbe ist reicher und blendender, die Umrisse bleiben sich gleich. Byron war eben rheinaufwärts nach der Schweiz gezogen, als er im 3. Gesang von „Childe Harold's Pilgrimage" (Strophe 46–61) des Stromes gedachte. Zu Genf im Jahre 1816 schrieb er die Verse nieder. Mit einem Blicke möchte er alles umfassen, was er an den Ufern des majestätischen Flusses erschaut:

There Harold gazes on a work divine,
A blending of all beauties; streams and dells,
Fruits, foliage, crag, wood, cornfield, mountain, vine,
And chiefless castles breathing stern farewells
From gray but leafy walls, where Ruin greenly dwells.

Ihm wie einst seinem Vorläufer Friedrich Schlegel erhebt sich aus den Trümmern der alten Burgen die einstige große Zeit; er sieht sie vielleicht weniger ins Biedere, Deutschgemütvolle verklärt, eher kampf- und raublustig, eine Welt kühner, wilder Eroberer. Auch er kennt die Schlachten, die am Rhein geschlagen worden sind, und weiß, wie schmerzliche Erinnerungen sich an sie knüpfen. Byron freilich, der Engländer, kann in solchem Augenblick eines französischen Revolutionsgenerals

rühmend gedenken und „Honour to Marceau!“ rufen, „for he was Freedom's champion“. Dennoch hat kaum je ein Deutscher Töne höheren Preisens für den deutschen Strom gefunden als der Engländer, wenn er ihm sein Lebewohl zuruft:

More mighty spots may rise – more glaring shine,
But none unite in one attaching maze
The brilliant, fair, and soft, – the glories of old days,
The negligently grand, the fruitful bloom
Of coming ripeness, the white city's sheen,
The rolling stream, the precipice's gloom,
The forest's growth, and Gothic walls between,
The wild rocks shaped as they had turrets been
In mockery of man's art; and these withal
A race of faces happy as the scene,
Whose fertile bounties here extend to all,
Still springing o'er thy banks, though Empires near
them fall.

5

Zur Zeit, als Byron dem Rhein huldigte, war die deutsche Rheinpoesie noch lange nicht zu ihrer reichsten Entfaltung gelangt. Die folgenden Jahrzehnte aber zeitigten eine reiche Fülle von Rheindichtungen; ihnen reihte sich eine umfängliche Bibliothek von Sammelwerken an, die Gesagtes und Gesungenes zur Ehre des Flusses eifrig zusammentrugen. Der „Rheinsagen“ Simrocks von 1836 wurde hier schon gedacht. „Neue Rheinsagen“ ließ er im „Deutschen Musenalmanach“ für 1839 folgen; ferner gab er 1838–1840 das Werk „Die Rheinländer“ heraus, das in späteren Auflagen „Das malerische und romantische Rheinland“ betitelt wurde. Adelheid von Stolterfoth veröffentlichte 1835 ihren „Rheinischen Sagenkreis“, 1836 ein „Rheinisches Album“, 1839 „Rheinische Lieder und Sagen“, 1842 ihre „romantische“ Dichtung „Burg Stolzenfels“. Johann Kreuser brachte 1833 sein rheinisches Trauerspiel „Die Overstolzen“ und 1841 „Deutsche Rheinlieder“. Schier unerschöpflich war das Thema für Wolfgang Müller von Königswinter,

der sich auf dem Titel seiner gesammelten Dichtungen selbst einen „rheinischen Poeten“ nannte: ein Liederbuch, benannt „Mein Herz ist am Rheine“, ein episches Gedicht „Rheinfahrt“, ein Rheinsagenbuch „Lorelei“, rheinische Historien „Im Rittersaal“, ein rheinisches Märchenbuch und rheinische Idyllen erschienen von 1846 bis 1876; überdies eine rheinische Geschichte „Der Rattenfänger von St. Goar“ und eine Darstellung von Landschaft, Geschichte, Sage, Volksleben, betitelt „Das Rheinbuch“ (1856). Es ist selbstverständlich, daß Rheinpoesie, in solchen Mengen geliefert, der Konvention verfallen mußte. Ists nicht schon bei Simrock zuweilen, als ob eine Reihe altbekannter Motive heruntergespielt würde? „Und zu Schiffe, wie grüßen die Berge so schön und die Stadt mit dem ewgen Dom! In den Bergen, wie klimmst du zu schwindelnden Höhn und blickest hinab in den Strom. Und im Strome, da tauchet die Nix aus dem Grund, und hast du ihr Lächeln gesehen, und sang dir die Lurlei mit bleichem Mund, mein Sohn, so ist es geschehen.“ So lautet es in seiner „Warnung vor dem Rhein“ von 1839. Simrock verfällt auch in seiner Versifizierung der Rheinsagen leicht einer mählich erstarrenden Manier. Dennoch ist dem Kreise, dem er angehörte, nicht nur manch hübscher Rheinsang geglückt, vielmehr erwuchs hier ein ganz neuer Zweig der Rheinpoesie, der vor allem Bonn zu feiern sich bestrebte, dasselbe Bonn, das noch von Brentano und Heine stiefmütterlich beiseitegestellt worden war. Der „Maikäferbund“, dem neben Kinkel, Wolfgang Müller und Simrock auch der Dichter des Rheinlieds von 1840 angehörte, hat um Bonn den Kranz dichterischer Verherrlichung geschlungen. Vom Maikäferbund erhielten zwei der glücklichsten Rheinpoeten, Freiligrath und Geibel, starke Anregung.

Als der Hottinger Lesezirkel zu Zürich im Jahre 1902 sein Liederbuch „Dem Rhein entlang“ und in ihm wohl die feinsinnigst und geschmackvollst ausgesuchte Sammlung alter und neuer Rheinpoesie herausgab, ließ er sich Kinkels „Abendstille“ so wenig entgehen wie Geibels „Rheinsage“ („Am Rhein, am grünen Rheine, da ist so mild die Nacht“) und „Rheinfahrt“

(„Ich fuhr von Sankt Goar den grünen Rhein zu Berge"). Und mit glücklichem Griff ward aus Freiligraths Rheingedichten das lebendigste und frischeste herausgeholt: „Auf dem Drachenfels" (1839).

Hoch stand ich auf dem Drachenfels;
Ich hob die Hand, ich biß die Lippen.
Mein Jagdhund, freudigen Gebells,
Schlug an im Widerhall der Klippen.
Er flog hinab, er flog hinan,
Er flog, als ob ein Wild ihm liefe;
Ich aber stand, ein froher Mann,
Und bog hinab mich in die Tiefe.
In seiner Trauben lustger Zier,
Der dunkelroten wie der gelben,
Sah ich das Rheintal unter mir
Wie einen Römer grün sich wölben.
Das ist ein Kelch! – Die Sage träumt
An seinem Rand auf moosger Zinne;
Der Wein, der in dem Becher schäumt,
Ist die Romantik, ist die Minne!
Ha, wie er sprüht: – Kampf und Turnier!
Die Wangen glühn, die Herzen klopfen!
Es blitzt der Helm und das Visier,
Und schöne, frische Wunden tropfen!
Und hoch im Erker sinnend steht,
Vor der sich senken alle Fahnen; –
Was bin ich so bewegt? – was weht
Durch meine Brust ein selges Ahnen?

Klingt das nicht wie Liliencron; farbenfreudig und lenzesfrisch? Da ist nichts von der Manier der exotischen Poesie Freiligraths und nichts von dem dumpfwühlerischen Ton seines politischen Sanges. Ein schöner Beweis, daß auch die neuere Rheinpoesie nicht nur politisch-geschichtlich zu dichten verstand.

Dennoch bleibt die Scheidung, die Herman Grimm zwischen älterer und jüngerer Rheinpoesie vornahm, in ihrem vollen Rechte bestehen. Künstlerisch und gedanklich reicher

ist die ältere Richtung. Die jüngere ist zum überwiegenden Teile Epigonenpoesie. Es sei denn, daß ein ganz großer Künstler wie Gottfried Keller sein Scherflein beiträgt. Auch er sang zur Zeit der politischen Lyrik der vierziger Jahre und in deren Gefolge vom Rhein; er stiftete 1846 innerhalb seiner „Rhein- und Nachbarlieder" der Gattin Freiligraths ein Albumblatt. Vergeistigt und vertieft war, was er „Bei Rheinwein" zu sagen hatte. Seine „Rheinbilder" bewegen sich auf dem Boden des Genres wie auf dem Feld der Tendenzkunst. Ihr Bestes aber schenkt seine Rheinpoesie, wenn sie dem rheinbespülten Schweizerboden nahebleibt, wenn sie den stillen Ort am alten Rhein freudig begrüßt, wo ungestört und ungekannt der Dichter selbst „Schweizer darf und Deutscher sein", oder wenn sie, wolkenhoch auf schmalem Steg im Gestein wandelt; im Abgrund schäumt der weiße Rhein, und Via mala heißt der Weg. Fernab von aller Rheinromantik ersteht dann ein Meisterstück dichterisch geschauten Gefühlserlebnisses. Die Hottinger haben sich das Gedicht „Via mala" nicht entgehen lassen.

6

Ich wollte hier nicht eine Geschichte der Rheinpoesie geben, sondern nur erhärten, daß Rheinromantik zum größten Teile ein Geschöpf der echten alten Romantik Fr. Schlegels, Arnims und Brentanos ist. Auch wir stehen heute unter all den angedeuteten Einflüssen, wenn wir den Strom befahren. Mag mancher den Rheindampfer nur besteigen, um im Stile der Zopfzeit eine tüchtige Weinprobe vorzunehmen, er gerät doch unbewußt unter den Bann der Rheinstimmung Arnims und Brentanos, der nationalen Sentimentalität und der politischen Kampftöne romantischer Rheinpoesie. Auch hier hat der Dichter den Menschen fühlen und schauen gelehrt. Selbst der prosaischeste Wanderer wird an zwei Stellen der Rheinfahrt zum Romantiker; am Loreleifelsen und am Niederwalddenkmal singt gerade der Philister nach dem romantischen Taktstocke. Das Niederwalddenkmal ist ja gewiß unkünstlerische Gestaltung eines glücklichen und schwungvollen Gedankens; konnten die

nationalen und politischen Ideen, die der romantischen Rheinpoesie entkeimten, an einem glücklicher gewählten Platze einen weniger romantischen Ausdruck finden als in dieser Musterkarte deutscher Uniformen? Doch vom Sockel grüßen die Verse Schneckenburgers und lehren, wie ein unkünstlerisches Zeitalter bei der Romantik, und wäre es bei ihren letzten Ausläufern, sich Stimmung und Gefühlsausdruck holen muß. Und wenn der Loreleifelsen die Mehrzahl der Beschauer enttäuscht, so beweist es nur neuerdings die Macht der romantischen Poesie, die aus einer wenig großartigen Örtlichkeit eine Stätte voll geheimen Zaubers gemacht hat.

Ähnliches, wenn auch lange nicht in gleich schroffem Gegensatze, fühlt, wer den Vierwaldstätter See von Luzern gegen Flüelen befährt und hier die heroische Landschaft sucht, die Schillers „Tell" ihm vorzaubert. In beiden Fällen hat Kunst die Natur idealisiert und größer gezeichnet. Ich wage noch einen Schritt weiterzugehen. Was Schiller der Schweiz in seinem „Tell" geschenkt hat, das gab die romantische Rheinpoesie dem Rhein; beidemal erhebt sich Landschaftsdichtung zu nationalen und politischen Weckrufen. Dem Schweizer ist Schillers „Tell" lieb und wert, weil er ihm sein Land in jenem Lichte einigen Strebens nach Freiheit und Unabhängigkeit zeigt, das ihm auch heute noch als bestes Ziel seines politischen Wirkens erscheint. Verwandtes hat die romantische Rheinpoesie den Deutschen beschert. Weder Schiller noch die Romantik haben ihre Gaben aus nichts erschaffen. Vorbereitet war der Stoff da wie dort. Uri hatte längst sein Tellenspiel, und schon frühere Jahrhunderte empfanden am Rheine national. Allein nicht jener Alten, sondern Schillers und Heines und Schneckenburgers gedenkt die Gegenwart. Freilich bleibt dem einen großen Kunstwerk, dem Telldrama Schillers, der unverkennbare Vorteil einiger und geschlossener Wirkung, während die vielen romantischen Sänge vom Rhein sich in den Ruhm teilen müssen. So hat man denn auch Schiller im Vierwaldstätter See einen Denkstein errichtet, nicht aber der Romantik einen im Rhein.

Dennoch wird die Romantik am Rheine lebendig bleiben, solange Rheinlandschaft romantisch empfunden wird. Mächtig ragt das Fühlen der Romantiker an dieser Stelle deutschen Sprachgebiets in das heutige Gefühlsleben hinein. Die Tausende, die jahraus, jahrein an den Rhein wandern, legen bewußt oder unbewußt einen Ehrenkranz auf das Denkmal, das die Romantik im deutschen Geistesleben sich errungen hat.

ZACHARIAS WERNER UND DER RHEIN

1902

RHEINPOESIE und Rheinromantik ist eines der vielen gedanklichen und gefühlsmäßigen Bänder, die den ganzen großen Umkreis der deutschen Romantik zusammenhalten. Kurzsichtige meinen heute solche Verknüpfungen leugnen zu dürfen und verweisen auf den großen Reichtum psychologisch scharfgesonderter Persönlichkeiten, der sich unter dem Sammelbegriff Romantik zusammengefunden hat. Wer bestreitet diesen Reichtum? Wer behauptet, daß alle sogenannten Romantiker Menschen von einem Schlag seien? Um so wichtiger und wertvoller aber ist, die engen geistigen Zusammenhänge zu beachten, die der sorgsamere Beobachter herauszufinden vermag. Wie machtvoll muß die Geisteskraft der Frühromantiker gewesen sein, wenn sie eine so widerspenstige Schar von eigenwilligen Sondernaturen, die ihre Lieblingsgedanken samt und sonders mit steter Treue verfolgten, in den Bann gemeinsamer Ziele zu zwingen wußten? Vielleicht begegnen auf der Linie, die oben von Friedrich Schlegel und Brentano über Schenkendorf zu den Sängern des Maikäferbundes gezogen worden ist, noch zu wenig ausgesprochene Persönlichkeiten. Darum sei an einem der Unfügsamsten und Unlenkbarsten dargetan, wie auch er schließlich dem romantischen Brauche sich fügt. Ich meine Zacharias Werner.

Noch waren Friedrich Schlegels Anregungen frisch und unentweiht, eben hatte „Des Knaben Wunderhorn" in reicher Fülle alten deutschen Sang vom Rhein erklingen lassen, da betrat Zacharias Werner die Ufer des dichterisch neugeadelten Stromes. Zweimal rasch nacheinander pilgerte er von Frankfurt nach Köln rheinab, im Juni 1808, im Juni und Juli 1809. Eine dritte Rheinfahrt, die er selbst später dem Jahre 1807 zuwies, gehört, wie schon sein Biograph H. Düntzer vermutete, wohl ins Reich der Fabel; undeutliche Erinnerung mag die falsche Angabe verschuldet haben. Ausführlichere Quellen

stehen nur für die Reise vom Jahre 1809 zu Gebote, zunächst das vollständige Tagebuch jener Zeit. Die Eindrücke des Vorjahres faßt eine wegen Raummangels „höchst rhapsodische" Relation zusammen, die Werner seinem Briefe an Kriegs- und Domänenrat Scheffner zu Königsberg vom 10. Januar 1809 einfügte.

Wie immer und überall zwischen Ekstasen religiöser Mystik und Ausschweifungen einer fast tierischen Sinnlichkeit hin und her taumelnd, fühlte Werner zunächst die starken nationalen Stimmungen, die kummervollen Rückblicke vom traurigen Jetzt zum herrlichen Einst kaum nach, die am Anfang des 19. Jahrhunderts romantisches Dichten und Denken vom Rhein erfüllen. Seine kurze Autobiographie vom Jahre 1822 weiß wohl von dem „unaussprechlichen Schmerze" zu melden, den der Rhein und Köln in ihm wachriefen; „beide schmachteten damals noch in Franzosenketten". Viel kühler meldet der Bericht von 1809 dem Freund Scheffner von Köln: „Was Sie vielleicht am meisten interessieren wird, beide Rheinufer sind noch deutsch." Auch über die landschaftliche Schönheit spricht Werner sich selten aus. „Die Rheinfahrt", schreibt er, der unmittelbar darauf die Schweiz aufgesucht hatte, dem Freunde, „ist selbst für den, der wie ich alle Schweizer Seen beschifft hat, einzig und herrlich." Oder es heißt im Tagebuch am Abend seiner zweiten Ankunft in Köln: „Unendliches Gefühl, als der Vollmond nun wie eine mit Blut gefüllte goldene Schale über Deutz majestätisch emporsteigt, der mich voriges Jahr so unaussprechlich zu Köln beseligte." Das steht aber vereinzelt da, wie ein andermal die Notiz: „Herrliche Aussicht vom Drachenfels auf einer Seite bis Köln, auf der anderen bis Koblenz zu. Sonnenaufgang in Regen und Gewitter, das ich, in einem Fenster des Drachenfelses sitzend, vorüberziehen lasse. Stilles Gebet bei dem durch den Regen sehr gestörten Sonnenaufgange." Auch sonst wird mehrfach von anderen „schönen" oder „prächtigen" Aussichten geredet. Nirgends aber ein Ansatz, den landschaftlichen Eindruck auszuschöpfen, feineren Abschattungen der Stimmung gerecht zu

werden. Banal klingt es, wenn von Maria-Laach, „was sehr romantisch liegt an einem sehr großen, grundlos-tiefen See", gesagt wird: „Die ganze waldigte Berggegend am See und Kloster ist einer schweizerischen frappant ähnlich."

Man wende nicht ein, daß die eiligen Notizen des Tagebuches breiterer Betrachtung keinen Raum ließen. Wo Werner mit ganzer Seele beteiligt ist, da wird auch das Tagebuch beredt. Und was hätte ihn am Rhein stärker berühren, tiefer erregen können als die Zeugnisse katholisch-altdeutscher Kunst, die er in Köln vereint fand? Schon der Brief an Scheffner nennt Köln den „Hauptsitz der prachtvollsten Überreste altgotisch-deutscher Architektur". Ein Brief Werners vom 12. Juli 1808 möchte vollends Goethe nach Köln laden, „wäre es auch nur, um sich durch die Wunder der altgotischen Baukunst ... zu überzeugen, daß auch das Christentum für die Ewigkeit baut". Dieselbe Aufforderung wiederholt er ein Jahr später, am 22. August 1809; diesmal aber dient ihm Kölner Malkunst zu ausführlicher Begründung:

„Ew. Exzellenz können es sich nicht vorstellen, welchen Schatz von alten Gemälden der deutschen Schule, größtenteils noch aus der Periode vor Albrecht Dürer, Köln enthält, und mit welcher Liebe die guten Kölner diese Hinterlassenschaft des deutschen Genius hegen und pflegen. Die Sammlungen der Herren Boisserée und Bertram sind in dieser Art höchst merkwürdig. Ersterer hat unter andern einen Lukas von Leyden, verschiedene Heilige in den prächtigsten Gewändern, namentlich einen Bartholomäus, mit einem göttlichen schwarzgelockten Kopfe, und eine Margaretha, mit dem gefesselten höllischen Drachen darstellend, man möchte gleich des Teufels werden, so furchtbar gräßlich schön sind die brennenden Augen, die feurigen Farben des Unholds! Ferner: eine Anbetung der Weisen, wahrscheinlich von Van Eycken, die an Lebhaftigkeit des Kolorits und treuer fleißiger Ausführung der geringsten Details meisterhaft ist. Ein heiliger Antonius zumal erinnerte mich recht lebhaft an Ew. Exzellenz und mich; er zerquetscht nämlich einen armen Teufel, den er an der Kette hält, so ruhig

bloß mit dem einen Fuße; wie der Herr der Heerscharen mich und meine wenngleich englische Mystik! – Was aber alle diese Gemälde weit übertrifft, ist eines auf dem Kölner Rathause, die Anbetung der Weisen darstellend in der Mitte, und rechts die heilige Ursula mit ihren Jungfrauen, links den heiligen Ritter Geryon mit seinen Gesellen. Es war sonst ein Altarblatt und ist glücklicherweise noch gerettet. Die Figuren sind zwei Drittel Lebensgröße, es ist also von einem für Gemälde der deutschen Schule seltenen Umfange. Der Maler ist unbekannt, man weiß nur, daß es zwanzig Jahre vor Dürers Zeit gemalt ist und daß Albrecht Dürer selbst, als er mit Kaiser Maximilian in Köln war, mit bewunderndem Erstaunen vor diesem Gemälde gestanden und ausgerufen hat: ‚Habt ihr hier solche Meister?' Ich habe die hauptsächlichsten Raffaelschen Madonnen und Christkinder gesehn, aber nach dem Dresdner Raffael ist mir an seelenvollem Ausdruck dieses Christkind, diese Madonna mit ihren herrlichen Umgebungen lieber als alle Raffaelischen. Welche Einfalt und Größe mit so viel Adel und Grazie! Wie ist hier alles Göttliche so rein menschlich interessant! Geschämt hab ich mich bis ins Innerste meines Herzens, ich, der das mich erfüllende Göttliche nur phantastisch und nebulistisch pinseln kann!"

Dieser Lobeshymnus auf Stephan Lochners Dombild (noch kannte man den Namen des Künstlers nicht, und erst 1810 wurde das Werk wieder in den Dom gebracht) ist 1899 in den Schriften der Goethe-Gesellschaft (14, 41ff.) mit den übrigen Briefen Werners an Goethe zum erstenmal veröffentlicht worden. Wie der Herausgeber Karl Schüddekopf mit Recht vermutet, war der Brief Werners der erste Versuch, Goethe für die Bemühungen der Boisserée und Bertrams um die Wiedererweckung der alten Kölner Kunst zu gewinnen. Freilich sollte er zunächst noch erfolglos sein.

Friedrich Schlegel hatte im zweiten Jahrgang seiner Zeitschrift „Europa" 1803 (2, 2, 130ff.) der Welt die ersten Nachrichten von der altkölnischen Malerei gegeben, in seinem „Poetischen Taschenbuch für das Jahr 1806" (S. 313ff.) die

Kunstdenkmale Kölns, voran den Dom, zu würdigen versucht. Konnte er hier an J. G. Forsters oft zitierte Verherrlichung des Doms anknüpfen: in dem Hymnus, den er auf die Kunst Meister Stephan Lochners anstimmt, war er, der Freund und Lehrer der Boisserée, durchaus original. Goethe stand am Anfang des Jahrhunderts solchem Bemühen wie allen romantischen Versuchen, der altdeutschen Kunst neben der Antike Platz zu schaffen, feindselig, mindestens kühl ablehnend gegenüber. Um 1810 vollends war ihm Fr. Schlegel schon auch persönlich unangenehm. Wir begreifen, daß er der dringenden Aufforderung des Grafen Reinhard vom 16. April 1810, den Bestrebungen der Boisserée sein Interesse zuzuwenden, keine Folge leistete. Reinhard, der wohl als nächster nach Werner Goethe für die Kölner einzunehmen suchte, erhielt am 22. April 1810 den Bescheid: „Wie Sie selbst am besten fühlen, so müßte ein Schüler von Friedrich Schlegel eine ziemliche Zeit um mich verweilen und wohlwollende Geister müßten uns beiderseits mit besondrer Geduld ausstatten, wenn nur irgend etwas Erfreuliches oder Auferbauliches aus der Zusammenkunft entstehen sollte.“ Immerhin stellte Goethe einen Besuch für den Herbst oder Winter in Aussicht. Doch es sollte rascher gehen. Die Zeichnungen des Doms, die er im Mai erhielt, fesselten ihn sofort, und schon am 15. Mai ging eine freundliche Einladung an Sulpiz Boisserée ab. Der Anfang zu einem Bunde, der sich nicht nur auf künstlerische Probleme beschränken sollte, war gemacht. Schon 1812, im zweiten Bande von „Dichtung und Wahrheit“, nahm Goethe offen Partei für Boisserée und gestattete sich einen hoffnungsvollen Ausblick auf den Ausbau des Kölner Domes. Am 31. Oktober 1815 konnte endlich Wilhelm Grimm an Arnim schreiben: „Vor dem großen Bild Eycks hat Goethe lange schweigend gesessen, den ganzen Tag nichts darüber geredet, aber nachmittags beim Spaziergang gesagt: ‚Da habe ich nun in meinem Leben viele Verse gemacht, darunter sind ein paar gute und viele mittelmäßige, da macht der Eyck Ein solches Bild, das mehr wert ist, als alles was ich gemacht habe‘.“ Im Jahre 1816 eröffnete

Goethe seine Zeitschrift „Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden“ und schenkte der Kölner Malerei ausführliche Erörterungen. Aus seinem Munde ertönte jetzt das Lob Meister Lochners; er nannte das Dombild ein „herrliches Dokument“ der Bemühungen Sulpiz Boisserées und seiner Genossen. Allerdings setzte er hinzu: „Nur ist zu wünschen, daß sein wahres Verdienst historisch-kritisch anerkannt bleibe. Denn freilich wird es jetzt dergestalt mit Hymnen umräuchert, daß zu befürchten ist, es werde bald wieder so verdüstert vor den Augen des Geistes dastehen, wie es ehemals, vom Lampen- und Kerzenruß verdunkelt, den leiblichen Augen entzogen gewesen.“

Natürlich denkt man bei diesen Worten Goethes an Werners Brief. Da muß gleich dem Dombild zuliebe Raffael schlechtgemacht werden. Das höchste Lobeswort, das einst Winckelmann den Kunstwerken der Antike gespendet hatte, „edle Einfalt und stille Größe“, wendete Werner sofort auch hier an. Gewiß war es ja seine Art, „mit Hymnen zu umräuchern“, was er bewunderte. Und daß er sich nicht nur gegen Goethe in überspannten Wendungen erging, bezeugt sein Tagebuch. Am 1. Juli 1809 widmete er hier dem Dombilde eine Würdigung von sechs engbedruckten Seiten. Wie im Briefe an Goethe gedenkt er der Worte Dürers und zieht die Parallele mit der Sixtina, die zwar „kolossaler und göttlicher“ sei, aber an Adel, Zartheit, süßem, erhabenem Ernste und schönem Ebenmaße dem Dombilde nachstehe. Er schildert ausführlich die einzelnen Figuren: Marias Augen sind gesenkt, ihr Mund „fest geschlossen, wie im stillen demütigen Einsaugen des Gottes, zu dessen Empfängnis sie gewürdiget worden, versenkt, wodurch die ganze Gestalt in betreff der anbetenden Weisen, die sie gar nicht anblickt, den göttlichsten Stolz erhält“. Von dem Christkind („mit Füßchen und Händchen wie von Elfenbein gedrechselt, mit Härchen wie von goldner gekräuselter Wolle“) heißt es: „Es ist nicht möglich, mehr Adel, mehr göttlich Vornehmes zu haben, als der Blick, mit dem der König der Könige diesen alten König anblickt, und sein himmelblaues, den

göttlichsten Trost göttlich edel aussprechendes, herrlich zartes Augenpaar, es ist über aller Beschreibung." So geht es weiter von Gestalt zu Gestalt: Ursula, „ein zartes, blondes, himmlisches Köpfchen mit einem Kranze, blaß, schämigt und in süßem Versenken in ihr frommes, zartes Gefühl und Vergessen alles andern"; der heidnische Prinz Comenius: „ein himmlischer, blonder, blauäugiger Junge". Der rechte Flügel hat es ihm überhaupt angetan, „mehr als jedes andre Kunstwerk, da er ganz eigentlich alle Gestalten enthält, zu deren Zeichner mich Gott und Schicksal, was eins ist, berufen haben, nämlich die sich vergöttlichende irdische Liebe mit ihren Attinentien, der Unschuld und der Kirche, der Jüngerschaft und Meisterschaft". „Nein," ruft er zum Schluß, „dieses Gemälde hat nicht seinesgleichen. Es sind darin alle Mysterien der Liebe, die Meisterschaft, die Jüngerschaft, Weisheit, Kunst, Jungfräulichkeit, Heldentum, kurz alle Blüten der göttlichen Menschheit mit den Tiefen der vermenschlichten Gottheit im tiefsten Einklang dargestellt, eine Welt wie in Mozarts ‚Don Juan', und wenn ich die Kunstwerke nennen soll, die mich in meinem Leben am tiefsten ergriffen, mir die nächste Ahndung der Gottheit aufgeschlossen haben, so sind es diese sieben: der Apollo vom Belvedere, Mozarts ‚Don Juan', Shakespeares ‚Romeo und Julie', Goethens ‚Faust', der Kölner Dom, Raffaels Heiliger Sixtus in Dresden und diese Kölner Anbetung der Weisen."

Auch die übrigen, in dem Briefe an Goethe genannten Gemälde (sie finden sich jetzt, durchaus anderen Meistern zugeschrieben, in der Pinakothek zu München) sind in Werners Tagebuch, das in Köln tatsächlich zu einem räsonierenden Bilderkatalog wird, ausführlicher behandelt, freilich in bescheidenerem Maße als das Dombild. An hochtönenden Beiwörtern ist kein Mangel; Raffael wird noch ein andermal zum Vergleiche herbeibemüht. Drollig ist es, daß Werner bei dem von Antonius zertretenen Teufelchen im Tagebuch nicht an sich und seine „englische Mystik" („englisch" bedeutet hier, älterem Sprachgebrauch entsprechend, natürlich engelhaft) denkt, sondern an den giftigen Goetheschmäher Garlieb Merkel,

das Zielblatt der Satire so Goethes wie der Romantik; beide reimen Merkel auf Ferkel.

Wer indes näher zusieht, erkennt sofort, daß Werners wortreiche Konfession lediglich Friedrich Schlegels Äußerungen übertreibt. Was er über das Kölner Dombild sagt, ist Zug für Zug auf Schlegel zurückzuführen: zunächst der leitende Gesichtspunkt, der Vergleich mit der Sixtina. Dem Künstler rühmte Friedrich Schlegel nach: „So allein wie Raffael, der Maler der Lieblichkeit, unter den Italienern steht, so einzig ist dieser unter den Deutschen. Die Mutter Gottes, mitten auf dem Throne sitzend, von einem langen, dunkelblauen, mit Hermelin gefütterten Mantel umflossen, wird wohl jeden, der sie gesehen, an die Raffaelsche Madonna in Dresden erinnern müssen, durch die königliche Hoheit der etwas mehr als lebensgroßen Gestalt und durch die ganz überirdische idealische Schönheit des Gesichts.“ Der Reichtum an ausdrucksvollen und vollendet ausgearbeiteten Köpfen gemahnte Schlegel an Raffaels Transfiguration. Wenn mithin Werner die einzelnen Figuren zu charakterisieren und zu deuten sucht, folgt er lediglich einem Winke seines Vorgängers, der ihn auch auf den Stimmungsgegensatz der „freudigen Hoheit des Hauptbildes“ und der „wehmütigen Umgebung“ hinweist, die jenem in den beiden Flügeln ersteht. Werners Worte über Ursula sind schon bei Schlegel vorweggenommen, der in Ursulas rührender Stellung und in dem blassen Gesicht ihr Märtyrertum angedeutet findet. Weitere Belege der Beeinflussung Werners durch Schlegel ergeben sich leicht auch bei einem flüchtigen Vergleiche.

Friedrich Schlegels Endurteil lautet: „In einem Werk wie dieses liegt die ganze Kunst beschlossen; und etwas Vollkommneres, von Menschenhänden gemacht, kann man nicht sehen.“ Gewiß heißt das den Mund etwas vollnehmen; und doch, wie begreiflich ist solche Apotheose. Raffaels Sixtina war den Romantikern von Anfang an der Gipfelpunkt italienischer Malerei gewesen. Mehr und mehr hatten sie dann – Friedrich Schlegel immer voran – der deutschen Malerei gerecht

zu werden gesucht. Da erschien dem immer stärker zu religiöser Kunst Neigenden das Werk Lochners. Was er bisher bei den alten deutschen Malern vermißt hatte, die Anmut Raffaels, fand er hier endlich wieder. In frischer Entdeckerfreude stellte er Raffael und Lochner zusammen und scheute tönende Worte nicht; später, als er 1823 die Würdigung des Altarbilds in seine Werke aufnahm, nannte er neben Raffael noch Fra Angelico und wies Lochner auf die Kunststufe des Perugino. Wer Schlegels und Werners Worte vergleicht, wird sofort erkennen, wo eine vielleicht irrige, sicher einseitige, aber doch geschichtliche Würdigung versucht, wo „mit Hymnen umräuchert" wird. Und wie Werner dem Dombild gegenüber zum Schwärmer wird, so geht es ihm mit dem Dom selbst. Suchte er dort eigentlich nur sich, seine wirre Weltanschauung, seine trübe Mystik wiederzufinden, so rief der Dom kaum noch ästhetische Gefühle in ihm wach; er machte auch ihn nur zum Gefäß mystischer Gefühle; schon 1808 schrieb er folgendes Sonett:

Hier sitz ich, hier, im alten Köln am Rheine!
Als mich der Vater Rhein hiehergetragen,
Da war es mir, als könnt ich alles wagen,
Und jetzo sitz ich hier im Dom und weine!

Es weht aus der gemalten Fenster Scheine
Mich durch die Riesensäulen an ein Zagen,
Ich wag es kaum, die Augen aufzuschlagen
In diesem Weltenembryon von Steine! –

Werd ich es noch, ich Schwacher, es vollbringen?! –
Als Antwort schlägt es zwölf in dumpfen Tönen;
Die Mittagsglocke weckt die Mitternacht!

Sind wir vollbracht, wir Herrlichen, wir Schönen?
Hör ich den Dom, den Rhein, das Weltall klingen;
Und von dem Kreuze bebts: Es ist vollbracht!

In einem Aufsatz des „Rheinischen Archivs für Geschichte und Literatur“ von 1810 (S. 221 ff.) – Werner Deetjen hat ihn ausgegraben – druckte Werner das Sonett ab und erklärte, es besage, was der Dom „dem Verfasser zudonnerte, wie er diesen Verfasser (dem im Kölner Dom, wie beim Anblicke von Apollo von Belvedere oder bei Lesung von Shakespeare, Calderon und Gocthes ‚Faust‘ zumute war, als könne und werde er niemals etwas verfassen) faßte“.

Noch viel dunkler als dies Sonett klingt, was er 1809 in einer wild dahinbrausenden Dithyrambe, „Ankunft zu Köln“ ist sie überschrieben, zu melden hat: Zerknirschung und Reue treibt ihn jetzt „zu jenen heiligen Stätten, die Köln, das alte, hat erbaut in Segen“ . . .

Wie Fr. Schlegel das Kölner Dombild seinen Zeitgenossen nahezurücken verstand, so hat man uns vor nicht zu langer Zeit die Kunst der Vorläufer Raffaels begreiflich gemacht. Und auch diesmal blieben die Schwärmer nicht aus, die sofort – wie Werner – den künstlerischen Standpunkt verließen und ihr eigenes Gefühlsleben in die Schöpfungen Botticellis hineintrugen. Doch nicht von dieser typischen Wiederkehr alter, oft begangener Irrwege soll hier die Rede sein.

In religiös-mystischen Stimmungen befangen, bleibt Zacharias Werners Dichten und Sinnen fernab von der ernsten Rückschau stehen, die Fr. Schlegel am Rhein der Größe deutscher Vergangenheit widmete, ebenso fern von der Poesie, mit der die Herausgeber des „Wunderhorns“ den deutschen Strom umwanden. Selbst der romantischen Vorliebe für die altdeutschen Kunstdenkmale der Rheinlande zwingt er ein fremdes Kolorit auf. Um so mehr fällt es auf, daß auch dieser eigenwillige Sänger 1813 den Rhein im Sinne der Befreiungslyrik besingt, also den Arndt und Schenkendorf nachtrachtet. Noch 1810 schlagen „Werners Klagen um seine Königin Louisa von Preußen“, die „hohe Saronsrose“, einen Ton an, der den deutschen Patrioten jener Tage fremd ist. 1813 gemahnt schon sein „Kriegslied“ (nach der Melodie „Mir nach, spricht Christus, unser Held!“) unverkennbar an verwandte Sänge Arndts. Im

selben Jahre aber dichtet er zur Melodie von Schillers „Reiterlied“ sein „Kriegslied für die zum heiligen Kriege verbündeten deutschen Heere“; auch Körner und Arnim knüpfen gern an Schillers kräftigen Ruf an: „Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd!“ Werner aber trifft hier endlich die romantisch-nationale Note, die ihm 1808 und 1809 versagt blieb; er greift in die Saiten der patriotischen Rheinsänger, und im Sinne der Arndt und Schenkendorf ruft auch er: „Der Rhein, nicht länger in fremder Schmach soll er rollen die köstlichen Fluten!“

So hatte sich denn endlich auch Zacharias Werners schwer lenkbarer Geist zur Rheinromantik Fr. Schlegels und von dessen Nachfolgern völlig bekehrt.

HENRIK IBSEN

1910

I

DER Ibsen, den wir alle in den beiden letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vor uns sahen oder zu sehen glaubten, ist nicht der wahre Ibsen. Damals konnte ein feiner und vielseitiger Kenner alter und neuer Literatur noch unter allgemeiner Zustimmung behaupten, Ibsens Dramen seien fast durchaus Lehrstücke, zögen aus gewissen Problemen allgemeine Schlüsse und schöpften daraus sittliche Grundsätze. Die Erörterung einzelner Sittengesetze, ihres Zusammenhangs, ihrer Rangverhältnisse, ihrer bedingten oder unbedingten Geltung mache nicht nur oft den Inhalt seiner Tragödien aus, vielmehr gehe Ibsen bis zur Aufstellung ethischer Thesen weiter. Heute wissen wir, daß Ibsen solcher Auffassung nicht beistimmen konnte. So ergibt sich etwa aus Ibsens Brief an Björn Kristensen vom 13. Februar 1887, daß die Aufforderung zur Arbeit wohl ein Leitmotiv von „Rosmersholm" sein sollte, daß das Stück aber vor allem „natürlich eine Dichtung von Menschen und Menschenschicksalen" sei. Und noch ausdrücklicher versicherte Ibsen am 4. Dezember 1890 dem Grafen Moritz Prozor, er habe in „Hedda Gabler" nicht eigentlich sogenannte Probleme behandeln wollen. „In der Hauptsache ist es mir darum zu tun gewesen, Menschen, menschliche Stimmungen und menschliche Schicksale auf Grund gewisser gültiger sozialer Verhältnisse und Anschauungen zu schildern." Also Menschen und nicht bloß Probleme: so tönt es aus Ibsens Selbstbekenntnissen heraus; und am wenigsten Thesen.

Keinem der Dramen Ibsens hatte man seine vorgebliche These so schlimm verdacht wie dem „Puppenheim". Noch im Jahre 1898 warf eine gute und verständnisvolle Kennerin nordischer Dichtung dem Stücke vor, es bringe einen Ausnahmefall, der nichts beweise, und wolle an ihm etwas lehren. Das geschehe auf Kosten der dichterischen Wahrheit. Sie verstieg sich zu der Frage, ob es eines Dichters würdig sei, seine

Menschen zu toten Kleiderstöcken zu machen, auf die er nach Bedürfnis seine eigenen Ideen hänge. Sie schalt über die „falsche, verlogene, glänzende“ Schlußszene, die ein vortreffliches Charakterstück zu einem Tendenzdrama verzerre. „Gerade diese Szene hat ‚Nora‘ berühmt gemacht. Sie wurde das Vorbild für eine Menge häuslicher Szenen. Jede ‚denkende‘ Frau untersuchte nun die Grundlagen ihrer Ehe.“ Ibsen hingegen hatte sich schon 1890 zu dem Berliner Korrespondenten des Daily Chronicle abwehrend gegen die Annahme ausgesprochen, daß das „Puppenheim“ ein abstraktes Lehrgebäude sein solle. Es sei vielmehr aus dem Leben geschöpft, Nora habe existiert und er selber nie beabsichtigt, die strenge und feste Regel aufzustellen, daß alle Frauen, die in ähnlichen Verhältnissen wie Nora leben, auch so wie Nora handeln sollten oder müßten.

Ibsen also rief den Frauen nicht zu: „Geht hin und tut desgleichen!“ Trotzdem konnte die zeitgenössische Generation das „Puppenheim“ so deuten. Sollte vielleicht gar dieser starke und allgemeine Eindruck, diese unzweifelhaft bezeugte programmatische Wirkung gegen Ibsens eigene Worte ausgespielt werden? Gewiß nicht! Ein Dichter, der aus der nächsten Gegenwart tragische Vorgänge wählt, entgeht selten der Gefahr, zur Nachahmung zu treiben und ein ungewolltes Programm zu liefern. Goethe schrieb seinen „Werther“, um von Stimmungen sich künstlerisch zu befreien, die ihn dem Selbstmord nahegebracht hatten. Überzeugt, der Welt dargetan zu haben, daß solche Stimmungen sich überwinden lassen, mußte er gegen seinen Willen mit ansehen, wie durch „Werther“ der Selbstmord aus unglücklicher Liebe zur Modesache wurde. Bitter beklagte er das Mißverständnis und seine traurigen Folgen. Aus der Weite geschichtlicher Entfernung heraus scheint uns heute das kulturhistorische Ergebnis des „Werther“ kaum noch begreiflich. Noch seltsamer freilich käme uns heute vor, wenn irgend jemand aus Lessings „Emilia Galotti“ die These herausgeholt und sie in Tat umgesetzt hätte: „Väter, tötet eure Töchter, damit sie nicht der Verführung lebenslustiger Fürsten verfallen!“ Gleichwohl war die Emiliafrage

damals ebenso aktuell wie heute die Norafrage. Lessing indes wollte sicher keine These bieten, sondern wesentlich eine zeitgemäße Umformung, eine Umkostümierung der alten römischen Erzählung des Livius, der Geschichte von Virginius und Virginia und von dem Dezemvir Appius Claudius, schaffen. Ein Ausnahmefall bei Lessing, ein Ausnahmefall bei Ibsen. Da wie dort spannt der Dichter alle Muskeln an, sein Schiff zu einem Ziel zu lenken, das es nicht unbedingt und notwendig erreichen muß. Da wie dort spürt der aufmerksame Leser einen gewissen Zwang. Die Motivierung steht auf Spitzen. Künstlerische Einwände können erhoben werden. Doch beidemal gilt es, das tragische Irren seelisch bedrückter Menschen aus bestimmten Voraussetzungen heraus begreiflich zu machen, nicht es zur Nachahmung zu empfehlen. Wohl greift Helmers und Noras tragisches Irren tief in die Seele des Miterlebers. Denn Dichtungen, die der Seele des Lesers so starke Eindrücke geben, enthalten immer etwas wie eine Warnung, eine sittliche Belehrung. Über das Künstlerische hinaus kann man aus „Antigone", aus „Nathan", aus „Tasso" lernen, und ebenso aus „Herodes und Mariamne", aus „Gyges"; aber doch nur ein „So ist das Leben!", nicht ein „Tut desgleichen!" Warum sollte es mit dem „Puppenheim" anders sein?

Oder sollen vielleicht die kühnen Paradoxe Frau Alvings als Thesen und Programmworte Ibsens gelten? Frau Alving wäre bereit, Oswald mit der unehelichen Tochter seines Vaters ehelich zu verbinden, wüßte sie nur, daß Oswald es ernst meint, und wäre Regine Engstrand nur eine bessere Natur. „Hand aufs Herz," sagt Frau Alving zu Pastor Manders, „. . . glauben Sie nicht, daß es hierzulande nicht wenige Ehepaare gibt, die gerade so nahe verwandt sind?" Und sie fügt hinzu: „Wir entstammen übrigens samt und sonders solcher Art Verbindungen, heißt es. Und wer hat es denn so auf der Welt eingerichtet?" Soll Ibsen durch diese Worte zum Anwalt der Geschwisterehe werden? Daß er tatsächlich gegen ähnliche Zumutungen Stellung hat nehmen müssen, sagt der Brief an Sophus Schandorph vom 6. Januar 1882: Man mache ihn

verantwortlich für Ansichten, die von einzelnen Gestalten der „Gespenster" vertreten werden. Und doch stehe in dem ganzen Buche nicht eine einzige Ansicht, nicht eine einzige Äußerung, die auf Rechnung des Autors komme. Ibsen berief sich da nicht nur auf das selbstverständliche Recht jedes Dichters, seine Menschen so reden zu lassen, wie sie selber denken, nicht wie der Dichter es meint. Schlagend wies er vielmehr auch nach, wie unvereinbar seine wohlbekannte Absicht, den Eindruck hervorzurufen, daß man ein Stück Wirklichkeit erlebe, wie unvereinbar also sein sogenannter Naturalismus mit einer Technik wäre, durch die der Verfasser im Dialog selber zum Vorschein käme. So viel dramaturgische Kritik, um dies einzusehen, glaube er zu besitzen. In keinem seiner Schauspiele stehe der Autor so fern, sei er so durchaus abwesend wie in den „Gespenstern". Und diese „Gespenster", fährt er fort, sollten den Nihilismus verkünden? Sie gäben sich überhaupt nicht damit ab, etwas zu verkünden, sie wiesen nur darauf hin, daß der Nihilismus unter der Oberfläche gäre. „Und so muß es mit Notwendigkeit sein. Ein Pastor Manders wird immer eine Frau Alving zum Kampf herausfordern. Und eben weil sie Weib ist, wird sie, wenn sie einmal angefangen hat, bis an die äußerste Grenze gehen."

Wird Ibsen zum Thesendichter gestempelt, so gestalten sich seine Dichtungen zu einer langen Kette von Widersprüchen. Ich greife ein Lieblingsproblem Ibsens heraus: die Frage nach dem Recht der Wahrheit und der Lüge. In den „Stützen der Gesellschaft" führt Lona Hessel einen erbitterten Kampf gegen die Lüge. Sie stellt an Bernick die mahnende Frage: „Also auch der Gesellschaft zu Gefallen hast du diese fünfzehn Jahre in der Lüge ausgehalten?" Im gleichen Sinn sagt Frau Alving zu Pastor Manders: „Ich hätte kein Geheimnis aus Alvings Lebenswandel machen sollen. Aber damals wagt ich so was nicht – auch um meiner selbst willen nicht. So feige war ich." Während dort die Frau den Jugendgeliebten mit der Forderung bedrängt, die Lebenslüge von sich zu weisen, hier eine Frau sich selber die Lüge ihres Lebens reuig vorwirft, sagt

Relling in der „Wildente“ zu dem Wahrheitsapostel Gregers Werle: „Nehmen Sie einem Durchschnittsmenschen die Lebenslüge, und Sie nehmen ihm zu gleicher Zeit das Glück.“ Wäre dies alles als These vorgebracht, man müßte Ibsen einen Wirrkopf schelten.

Auch ein anderes Lieblingsproblem Ibsens ist nicht einfach vom Thesenstandpunkt aus zu erledigen: die Kaufehe. Im „Fest auf Solhaug“ lernt Frau Margit alle Bitternisse auskosten, die eine Kaufehe ihr bringt. Gleich darauf gehen in der „Komödie der Liebe“ Schwanhild und Goldstad mit vollem Bewußtsein und doch wohl unter ganzer Zustimmung des Dichters eine Kaufehe ein. Die „Gespenster“ wiederum zeigen die übeln Folgen der Kaufehe: und in der „Frau vom Meere“ wird trotzdem eine Kaufehe zu einer richtigen Ehe. Hedda Gabler und Tesman offenbaren von neuem nur die Schattenseiten eines solchen Bundes. Wer Ibsen zumutet, daß er in seinen Stücken immer etwas zu verkünden habe, der beantworte doch einmal die Frage, was Ibsens Dichtung über die Kaufehe denn eigentlich verkünde! Doch Ibsen wollte ja nicht verkünden, sondern dichten. Er sagt es selbst in immer neuen Wendungen.

Als Verkünder käme er mit sich selber in böse Konflikte. Noch ein Beispiel: Der Schluß des „Puppenheims“ bringt Noras unzweideutige Erklärung, daß eine Gattin und Mutter nicht in erster Reihe Gattin und Mutter sei, nicht deren Pflichten allein, sondern vor allem die Pflichten gegen sich selbst zu erfüllen habe. In der „Wildente“ ist Hjalmar Ekdal bereit, auf Gregers' Rat die Pflichten zu erfüllen, die er in seiner Ehe als Mensch gegen sich hat, und allen Rücksichten zum Trotz seine Ehe zu einer wahren Ehe zu erheben. Er will da genau dasselbe wie Nora. Relling aber hält ihm entgegen: „Ich bin ja nie, was man so nennt, verheiratet gewesen; deshalb kann ich diese Dinge nicht beurteilen. Aber so viel weiß ich doch, daß bei einer Ehe das Kind auch mit dazu gehört. Und das Kind werdet ihr mir in Frieden lassen . . . Ja, Hedwig, die laßt mir gefälligst aus dem Spiel. Ihr seid zwei erwachsene

Leute; euer eheliches Verhältnis, das verhudelt und verschandelt in Gottes Namen, soviel ihr wollt. Aber mit Hedwig müßt ihr vorsichtig sein, das sag ich euch, sonst könnt ihr sie eines Tages unglücklich machen.“ Der Ausgang gibt ihm recht. Hedwig wird unglücklich – weit unglücklicher, als Relling voraussehen konnte, obwohl Hjalmar in Wirklichkeit nicht einmal den Mut hat, seine Ehe zu verhudeln und zu verschandeln, obwohl er nur in sentimentaler Selbstbespiegelung mit dem Gedanken der wahren Ehe spielt. Nora hat diesen Mut, sie verhudelt und verschandelt ihre Ehe, ohne auf Glück oder Unglück ihrer Kinder Rücksicht zu nehmen. Es ist gewiß möglich, daß Ibsen aus Rellings Mund an Noras Handeln Kritik übt; aber eine These war mit Rellings Worten nicht zurückzunehmen, weil er in der Schlußszene des „Puppenheims“ keine aufgestellt hatte. Rellings Worte sind nicht eine Palinodie Ibsens, kein Pater peccavi! eines Thesenmenschen.

2

Ibsen hat kaum ein einziges Drama geschrieben, das unmittelbar als sittlicher Aufruf gelten könnte und ein scharfumgrenztes sittliches Endziel hätte. Dazu war auch er zu zweifelsüchtig Aber er war doch ein sittlicher Genius. Und wenn es der Tragödie überhaupt schwer wird, ihren eigentlichen Gegenstand, den Zusammenprall entgegengesetzter Willensäußerungen, ohne jede sittliche Einstellung zu gestalten, so dreht sich ein Drama Ibsens immer um eine Frage der Sittlichkeit des Menschen. Er faßt sie überdies mit feierlichem Ernst, mit starkem Gefühl der Verantwortung an. Fremd ist ihm ironisches Verhalten, das sich mit der Erkenntnis begnügt, die Welt sei ein Puppenspiel, und die Menschen gaukelten im Drang nach Glück immer zwischen unvereinbaren Widersprüchen hin und her, keinem zur Freude, sich selbst zum Leid. Mag selbst solche Ironie noch einen sittlichen Hintergrund haben, so faßt doch Ibsen seine Menschen weit schärfer an. Nur freilich gestattet er sich und ihnen, alles Handeln verstandesmäßig zu zergliedern, das Für und Gegen zu erwägen und nicht von vorbestimmtem

Standpunkt ein starkes und einheitliches Gefühl entscheiden zu lassen. Wie bei Hebbel, aber auch wie schon in fast aller Tragik seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts tritt an die Stelle leidenschaftlichen Wollens ein gedankenschweres Hin und Her. Stürmische Leidenschaft, die unbeirrbar ihren Weg geht, liegt ihm fern.

Doch Ibsen ist nichts weniger als ein teilnahmloser, sittlich gleichgültiger Abzeichner des Reichtums menschlichen Lebens. Weltanschauung, mindestens Suchen nach Weltanschauung ist ihm eigen. Ibsens eigentliche These zu finden, herauszubekommen, was er tatsächlich vom Weltwirrwesen gehalten hat, ist nicht leicht. Und nicht der rasch Zugreifende, der einen oder den anderen Satz aus Ibsens Dichtungen herauszieht, findet Ibsens Grundbekenntnis. Eher weisen seine Briefe den rechten Weg.

Ibsens Briefe wehren mehrfach Zumutungen seiner Freunde ab, die in ihm einen Vertreter freiheitlicher politischer Anschauungen erblickten. Mehrfach scheidet er die „Freiheit", für die er kämpft, von der politischen Freiheit oder – wie er es nennt – von den Freiheiten, die man in Norwegen der großen Masse verschaffen wolle. In Briefen an Brandes vom 17. Februar 1871 und 3. Januar 1882, an Björnson vom 12. Juli 1879 kehrt die Gegenüberstellung von Freiheit und Freiheiten wieder. Was Ibsen unter Freiheit meinte, zeigen Wendungen wie: „Der Staat ist der Fluch des Individuums . . . Es werden größere Dinge fallen als er; alle Religion wird fallen. Weder die Moralbegriffe noch die Kunstformen haben eine Ewigkeit vor sich." Oder: „Befreit die Geister vom Mönchtumsmal; entfernt das Zeichen der Vorurteile und der Kurzsichtigkeit und der Blödsichtigkeit und der Unselbständigkeit und des grundlosen Autoritätsglaubens." Das Streben nach Freiheiten, sagt der Brief vom Jahre 1882, der Versuch, das norwegische Volk zu einer demokratischen Gesellschaft zu machen, habe es zu einer Plebejergesellschaft herabgedrückt. „Die Vornehmheit der Gesinnung scheint . . . in der Abnahme begriffen zu sein." Am 14. Juni 1885 vertrat Ibsen dieselbe Meinung, freilich mit einer Wendung ins Positive, vor den Drontheimer Ar-

beitern: ein adeliges Element müsse in Staatsleben, Regierung, Volksvertretung, Presse kommen. Nicht Geburts- oder Geldadel, nicht Adel der Wissenschaft, des Genies oder der Begabung meine er, sondern Adel des Charakters, des Willens und der Gesinnung. „Der allein ist es, der uns freimachen kann." Zehn Jahre früher, am 30. Januar 1875, hatte Ibsen an Brandes geschrieben: „Wir Skandinavier sind . . . noch nicht über den Gemeinderatsstandpunkt hinausgekommen. Aber nirgends befaßt sich der Gemeinderat damit, ‚das Dritte Reich' zu erwarten und zu fördern." Und schon damals dachte er an ein kommendes Adelsmenschentum.

Freiheit, Adel, nicht Plebejertum, das Dritte Reich – die Schlagwörter kehren in Ibsens Dichtungen wieder. Doktor Stockmann, der „Volksfeind", will seine Jungen „nicht irgendwelches gleichgültiges Zeugs" lehren, sondern sie zu „freien, vornehmen Männern" machen. Vom Adelsmenschentum spricht Rosmer. Das Dritte Reich erscheint als Leitgedanke in „Kaiser und Galiläer".

In wenigen Worten möchte ich diese Vorstellungswelt und ihre Schlagwörter deuten.

Längst hat man nachgewiesen, daß Lessings Spätwerk „Die Erziehung des Menschengeschlechts" (§ 87 ff.) zwar nicht von einem künftigen Dritten Reich, wohl aber von einem kommenden „dritten Zeitalter" berichte. Selbst in den Elementarbüchern des Neuen Bundes, erklärte Lessing, werde ein neues, ewiges Evangelium versprochen. Gewisse Schwärmer des 13. und 14. Jahrhunderts (er meint wohl zunächst den katalonischen Abt Joachim von Floris) hätten in ihrer Lehre von dem dreifachen Alter der Welt und in ihrer Überzeugung, daß der Neue Bund ebenso veralten müsse wie der alte, keine leere Grille gezeitigt. Nur darin hätten sie geirrt, daß sie den Ausbruch des neuen, ewigen Evangeliums zu früh ansetzten, „daß sie ihre Zeitgenossen, die noch kaum der Kindheit entwachsen waren, ohne Aufklärung, ohne Vorbereitung, mit eins zu Männern machen zu können glaubten, die ihres dritten Zeitalters würdig wären".

Auffallend enge berührt sich mit Lessings Andeutungen die Lehre, die in Ibsens „Kaiser und Galiläer“ der Weise Maximos vertritt. Im ersten Teil des großen Zehnakters verkündet Maximos seinem Schüler Julian: „Es gibt drei Reiche . . . Zuerst jenes Reich, das auf den Baum der Erkenntnis gegründet ward; dann jenes, das auf den Baum des Kreuzes gegründet ward . . . Das dritte ist das Reich des großen Geheimnisses, das Reich, das auf den Baum der Erkenntnis und des Kreuzes zusammen gegründet werden soll, weil es sie beide zugleich haßt und liebt und weil es seine lebendigen Quellen in Adams Garten und unter Golgatha hat.“ Also ein Drittes Reich, das den Alten und den Neuen Bund überholen, aus beiden ein höheres Drittes erschaffen wird. Maximos glaubt, daß Julian berufen sei, dieses Dritte Reich zu stiften. Doch wie die „Schwärmer des 13. und 14. Jahrhunderts“ hofft er zu früh auf den Ausbruch des neuen, ewigen Evangeliums. Julian vergreift sich in den Mitteln und kann den großen Gedanken nicht durchführen. Im zweiten Teile muß er sich von Maximos vorhalten lassen: „Du weißt, ich habe nie gebilligt, was du als Kaiser unternommen hast. Du hast den Jüngling wieder zum Kinde umschaffen wollen. Des Fleisches Reich ist vom Reiche des Geistes aufgesogen. Aber das Reich des Geistes ist nicht das abschließende, ebensowenig wie der Jüngling es ist. Du hast das Wachstum des Jünglings hindern wollen, – ihn hindern wollen, Mann zu werden. O Tor, der du das Schwert wider das Werdende gezogen hast, – wider das Dritte Reich, wo der Zweiseitige herrschen soll!“

Die Vorstellungen der zitierten Stelle von Lessings Werk kehren hier wieder; doch noch weiteres tritt hinzu. Zunächst denkt Maximos, wie Lessing, beim zweiten Reich an das Christentum, beim ersten aber nicht bloß an den Alten Bund, auch, ja in erster Linie, an die Antike. Mit diesem Gegensatz tritt in Ibsens Gedanken vom Dritten Reich eine Vorstellungsreihe, die für die Kulturgeschichte des ausgehenden Mittelalters und der Neuzeit von außergewöhnlicher Bedeutung ist.

Die Gegensätze der sinnenfrohen Antike und des übersinnlichen Christentums zu überwinden, war – in offenem oder geheimem Widerspruch gegen die Askese und Weltflucht des späteren katholischen Mittelalters – ein Leitgedanke aller Renaissancebewegung. Auf dem Felde des Wissens und auf dem Felde des Wollens suchten die italienische Renaissance und ihre Schwestern die Sinnenfreude der Antike wiederzugewinnen. Die Welt sollte wieder mit den Sinnen erfaßt, nicht nur aus religiöser Spekulation heraus begriffen werden. Die Sinne sollten sich in der Welt ausleben. Frucht solchen Strebens aber war das große Individuum der Renaissance, der uomo universale mit seiner Freude am Dasein, mit seinen starken Instinkten und seinem ungebrochenen Willen.

Durch die verschiedenen geschichtlichen Erscheinungsformen der Renaissance leitete sich der Gedanke von dem Vollmenschen, der Sinnliches und Übersinnliches in sich vereint, von Jahrhundert zu Jahrhundert weiter, bis dem deutschen Klassizismus in Goethe ein wiedergeborener Grieche erstand, ein Mann von starken und feinen Sinnen, ausgestattet mit einem unvergleichlichen Auge und mit einer ungewöhnlichen Gegenständlichkeit der Anschauung, und doch wieder auch Sohn einer Zeit, der das Übersinnliche eine Macht bedeutete, einer Zeit, deren Trieb nach dem Übersinnlichen sich in das Gewand der Sentimentalität hüllte. Darum konnte Goethe die Idee der Harmonie, der Verschmelzung antiker und christlicher Kultur, in sich wie kein zweiter verwirklichen und damit zugleich Hamanns und Herders Verlangen nach allseitigen Menschen erfüllen, besser noch als Heinse, dessen Vollmenschentum stark nach der Sinnenseite neigte. Schiller formte dann die Idee des Allmenschen im Sinne seines Gebotes ästhetischer Erziehung um: die Kunst erziehe Vollmenschen, sie ermögliche, Sinnlichkeit und Vernunft zu verbinden. Goethes Individualität bewies ihm die Möglichkeit, seinen ästhetisch-ethischen Imperativ in Wirklichkeit umzusetzen. Die Romantik knüpfte an dieselben Ideen und an dasselbe Beispiel an; sie faßte unter dem Worte „Bildung“ ihre Wünsche nach

menschlicher Allseitigkeit zusammen. Doch dieselbe Romantik, die den uomo universale der Renaissance zu neuem Leben wecken wollte, endete im Lager mittelalterlicher Askese und Weltverleugnung. Und so blieb es dem Jungen Deutschland vorbehalten, wieder wie einen ganz neuen Ruf den Wunsch nach stärkerem Sinnenleben erklingen zu lassen. Heine rief das „Hellenentum" auf zum Kampf gegen den „Nazarenismus". Mehr als einmal gab er – nicht ohne den Inhalt seiner Gedanken gelegentlich zu verändern – kund, was er unter den gegensätzlichen Schlagwörtern verstand. Nazarener (nicht Juden oder Christen) nannte er Menschen mit asketischen, bildfeindlichen, vergeistigungssüchtigen Trieben; unter Hellenen verstand er Menschen von lebensheiterem, entfaltungsstolzem und realistischem Wesen. Er wollte da nicht nationale und historische Gegensätze aufstellen; er betonte, daß es Hellenen in deutschen Predigerfamilien gegeben habe, und Nazarener, die in Athen geboren waren und vielleicht von Theseus abstammten. Dennoch schwebte auch ihm die alte Gegenüberstellung griechischer Sinnenfreude und christlicher Sinnenflucht vor. Dabei blieb ihm indes der Gedanke einer Verknüpfung der Gegensätze nicht immer so wichtig, wie er seinen Vorläufern gewesen war. Sohn eines Zeitalters, das dem Materialismus zueilte, opferte er die Nazarener den Hellenen auf, huldigte er mit den Pariser Saint-Simonisten einem schrankenlosen Verlangen nach Sinnenglück. Das Junge Deutschland dachte mit ihm nicht vor allem an den uomo universale, sondern es emanzipierte das Fleisch.

Dieselbe Einseitigkeit kehrte in Nietzsches Übermenschentum wieder. So vielfach und so verschieden Nietzsche den Gedanken des Übermenschen geformt hat, er blieb doch im ganzen auf dem Boden sinnenfreudiger Lebensbejahung stehen und forderte, wie Heine, weniger den Vollmenschen als den Träger starker, glückbewußter Sinnlichkeit. Dem christlich-übersinnlichen Zusatz des Vollmenschentums wurde er nicht gerecht. Schiller sah den Menschen im Leben vor die bange Wahl gestellt, durch Sinnenglück zu sinken oder dem Seelenfrieden

das Glück zu opfern; nur der Kunst gestand er das Recht zu, beide Gegensätze in dieser Welt zu vereinen. Nietzsche bemitleidete bestenfalls den Menschen, der um des Seelenfriedens willen das Sinnenglück preisgibt, wenn er ihn nicht vollends verachtete. Zarathustra sagt: „Sie nannten Gott, was ihnen widersprach und wehe tat; und wahrlich, es war viel Heldenart in ihrer Anbetung! – Und nicht anders wußten sie Gott zu lieben, als indem sie den Menschen ans Kreuz schlugen! – Als Leichname gedachten sie zu leben, schwarz schlugen sie ihren Leichnam aus; auch aus ihren Reden rieche ich noch die üble Würze von Totenkammern."

Der heiße Wunsch nach Glück trieb den Übermenschen Nietzsches zurück in die Sinnenwelt der Antike und ließ die großen Errungenschaften christlicher Übersinnlichkeit in Nietzsches Denken nicht aufkommen. Zurück, nicht vorwärts sahen sich die Anhänger Nietzsches gewiesen. Nicht Harmonie, sondern eine Einseitigkeit für eine andere wurde ihnen zum Ziel gesetzt.

Dazu kam, daß Nietzsche für die Idee des Übermenschentums keine Form fand, die im Leben unbedenklich zu verwirklichen wäre. Er verkündete in heißem Drange den Gedanken, der ihn beseelte. Doch wenn eine neue Sittlichkeit an die Stelle einer alten treten soll, genügt es nicht, den Grundgedanken festzulegen. Das Gedankengold will in kleine Münze umgesetzt sein. Die Wege, die der einzelne Mensch im Leben zu wandeln hat, zeigt ihm eine Idee allein nicht, und wäre sie noch so reich und groß gedacht. Darum war es dem Übermenschentum Nietzsches beschieden, traurige und bedauernswerte Folgen bei der großen Mehrzahl wachzurufen, die dem Rufe Nietzsches gehorchte – einem Rufe, der nur die Richtung wies, nicht aber eine sichere Führung auf den verschlungenen Pfaden des Lebens gewährleistete.

Diese Gefahren einer neuen Moral, eines zum Materialistischen neigenden Vollmenschentums hatte Ibsen erkannt, ehe Nietzsches Lehren sein Ohr erreichen konnten. Vielleicht rief derselbe Saint-Simonismus, an den Heine und das Junge Deutsch-

land anknüpften, solche Erwägungen in Ibsen wach. Auch die Neuordnung der gesellschaftlichen Zustände, die um 1830 von den Anhängern des Grafen Claude-Henri Saint-Simon angestrebt wurde, suchte die Rechte des Fleisches gegen die Rechte des Geistes zu verfechten, dem Genußtrieb im Gegensatz gegen die verzichtende Sittlichkeit des Christentums freie Bahn zu eröffnen. J. Collin konnte darlegen, wie nahe Beziehungen zwischen Saint-Simonismus und Ibsen walten. Sie spiegeln sich in „Kaiser und Galiläer". Die Zukunftsweisheit des Maximos, sagt Collin, hat eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Saint-Simonismus. Im Sinne der französischen Lehre ist auch Julian überzeugt, eine neue Offenbarung müsse kommen oder eine Offenbarung von etwas Neuem. Die alte Schönheit sei nicht mehr schön, und die neue Wahrheit sei nicht mehr wahr. Das Dritte Reich, das Maximos ihm verkündet hat, sucht Julian mit glühendem Eifer. Allein er kann den Weg nicht finden, auf dem die alte Schönheit der Antike mit der neuen Wahrheit des Christentums sich so harmonisch verbände, daß ein siegreiches Drittes zustande käme. Er möchte der christlichen Welt die antike Sinnenfreude zurückgeben; und er kann nur gemeine Sinnlichkeit entfesseln. Er möchte wieder den alten lebensfreudigen Göttern opfern; aber zu seinem Opferdienst finden sich nur Dirnen und Gaukler ein. Er will vorwärtsdrängen und erliegt, indem er nur das Rad der Zeit zurückzudrehen sich abmüht. Er gelangt dazu, das Wachstum des Jünglings zu hindern, ihn zu hindern, daß er Mann werde; er möchte ihn zum Kinde umschaffen. Und dabei hatte er doch das Werdende fördern wollen; tatsächlich zieht er nur sein Schwert gegen das Werdende, gegen das Dritte Reich, wo der Zweiseitige herrschen soll.

Julian geht an einer Gefahr zugrunde, die fast allen Erneuerern antiker Sinnenfreude bedrohlich geworden ist. Die Renaissance verfiel zuletzt in seelenlose Sinnlichkeit. Die Romantik gelangte in ihrem Streben nach Allseitigkeit gleichfalls in die Sphäre des Dirnentums, ganz wie ihr Lehrer und Vorläufer Heinse. Heine trieb, als er rückhaltlos der Eman-

zipation des Fleisches huldigte, die Kokottenpoesie seiner ersten Pariser Jahre. Mitten in dem Zyklus „Verschiedene", im siebenten Lied des Abschnitts „Seraphine", denkt Heine aus der Stimmung jener tollsinnlichen Tage saint-simonistische Grundgedanken seltsam weiter; selbst das Dritte Reich fehlt nicht:

Auf diesem Felsen bauen wir
Die Kirche von dem dritten,
Dem dritten Neuen Testament;
Das Leid ist ausgelitten.

Vernichtet ist das Zweierlei,
Das uns so lang betöret;
Die dumme Leiberquälerei
Hat endlich aufgehöret.

Hörst du den Gott im finstern Meer?
Mit tausend Stimmen spricht er.
Und siehst du über unserm Haupt
Die tausend Gotteslichter?

Der heilge Gott, der ist im Licht
Wie in den Finsternissen;
Und Gott ist alles, was da ist;
Er ist in unsern Küssen.

Und Anhänger Nietzsches bewiesen längst, daß, wer Aphrodite wiederzuerwecken trachtet, leicht bei der Dirne landet. Das macht: die antike Sinnenfreude ist durch die moderne, die christliche Kultur derart entwertet worden, daß ihre Wiedererweckung fast immer hinunter- und nicht hinaufgeführt hat. Im Hintergrund mochte dabei, wie bei Julian, der große Gedanke stehen, daß Christentum und Antike zu einem Neuen, Höheren, Besseren verschmolzen werden sollen. Tatsächlich wurde fast durchaus für die moderne höhere Kultur nur eine veraltete und entwertete eingesetzt.

Julian mißversteht seinen Lehrer Maximos. Doch auch Maximos irrt: denn auch er hält das Dritte Reich zu Julians

Zeiten schon für durchführbar. Ibsen weiß, daß es noch heute nur eine Hoffnung, ein Zukunftstraum ist. Das sagt uns die Tragödie „Rosmersholm".

Das Adelsmenschentum, der ethische Inbegriff des Dritten Reiches, lebt als großer und reiner Gedanke in Rosmers Kopf und Herzen. Doch Wachs in Rebekkas Hand, hatte er die ganze Vorstellung von einer Umwertung der Moral nur von Rebekka übernommen. Rebekka indes verkörperte die neue Moral im Sinne ihres Vaters Doktor West, als sie Rosmersholm betrat. Der rücksichtslose Egoist West hatte das Mädchen, das ahnungslos in ihm nur den Freund, nicht den Vater sah, zu seinen neuen Anschauungen erzogen, um sie zu seiner willigen Geliebten zu machen. Mit solcher Bestienmoral kommt Rebekka zu Rosmer; sie möchte den nachgiebigen, leichtlenkbaren Mann für sich gewinnen. Sie nimmt den Kampf mit der Gattin Rosmers auf und treibt, halb bewußt, halb widerstrebend, sie in den Tod. Wohl wird Rebekka dann von Rosmer, der ihr Vorleben nicht kennt, seelisch geadelt. Seine reine Denkerseele läutert Doktor Wests neue Moral, die ihm von Rebekka vorgetragen worden war, zum Adelsmenschentum und nähert die Verkündigerin jener neuen Moral dem Adelsmenschentum. Doch eben weil Rebekka anders geworden ist, kann sie, die Mörderin Beates, nicht Rosmers Lebensgefährtin werden. Und wenn sie gar noch erfährt, daß sie die Geliebte ihres Vaters gewesen sei, bleibt ihr nur noch der Weg in den Tod und als einziges Glück die Möglichkeit übrig, diesen Weg mit Rosmer zu gehen.

Wieder zeigt Ibsen, daß der Gedanke des Adelsmenschentums unsäglich schwer in Tat umzusetzen ist. Ibsen, der doch selbst eine neue Moral suchte, erzählt als Dichter hier wie in „Kaiser und Galiläer" nur von den Gefahren, die dieser neuen Moral im Leben drohen: nicht ein Berater, nicht ein Wegweiser, höchstens ein Warner erhebt seine Stimme.

Den dichterischen Prozeß zu verdeutlichen, der sich in Ibsen aus solchen Erwägungen heraus abspielte, sei noch ein Wort über die Entstehung seines Julian gesagt. Augenschein-

lich reizte es zuerst Ibsen, einen großen Rebellen künstlerisch zu erfassen. Dann wurde ihm Julian zum Träger des Gedankens vom Dritten Reich. Immer stärker drängte sich ihm die Vorstellung auf, daß Julian den Gedanken nicht ausdenke und deshalb dem Dritten Reich nur zum Hemmnis werden müsse. Jetzt verfuhr er mit dem Apostaten, der fortan bloß als tragisch Irrender ihn künstlerisch fesselte, immer härter und rücksichtsloser. Im zweiten Teil des Zehnakters lieh er ihm nur noch wenige sympathische Züge. Nur das schwere, schier unerträgliche Leid, das hinter allen großen Worten Julians lauert, läßt den Leser und den Zuschauer nicht dieses Julian überdrüssig werden. Im letzten Augenblick endlich reicht der Dichter dem Schwergeprüften versöhnt die Hand, dem Dulder, der an einem großen Gedanken zugrunde gehen muß, weil er ihn nicht auszuführen versteht.

Dieser Vorgang läßt den charakteristischen Rhythmus erkennen, in dem die Entstehung einer Dichtung Ibsens fast immer sich vollzieht. Ibsen begegnet einem Gedanken, der ihm lieb wird. Er unterwirft ihn strengster und schwerster Prüfung, indem er die Gefahren ergründet, die im einzelnen Falle der Verwirklichung des Gedankens im Wege stehen. Die Gestalt, die den Gedanken ins Leben tragen will, wird ihm bald nur noch zum Opfer eines tragischen Irrtums. Er verfährt mit ihr um so strenger, je näher er sich im Innersten mit ihr verwandt fühlt. Den Menschen Ibsens, zu denen er selbst Modell gesessen hat, ergeht es in seiner Dichtung am schlimmsten.

Der künstlerische Gewinn, den Ibsen auf dem angedeuteten Wege einheimste, war groß genug. Andere Dramatiker durchspähen sorglich Geschichte und Leben nach tragischen Vorfällen; ihm fiel das Tragische wie von selbst in den Schoß, während er der Verwirklichung seiner Lieblingsideen nachsann. Er fahndete nach einer neuen Menschheit und nach einem neuen glücklicheren und reicheren Leben. Begegnete ihm, sei's in Büchern oder in seiner Umwelt, eine Persönlichkeit, die von gleichen Wünschen beseelt war, so lockte es ihn,

sie dichterisch zu verklären. Je tiefer er sich indes in sie hineinfühlte und hineindachte, desto stärker spürte er die Gefahren, denen solches Ringen nach einer neuen Sittlichkeit ausgesetzt ist. Wo er einen neuen Heiland hatte verkünden wollen, blieb ihm nur noch ein tragisch Irrender übrig. Beseligende Hoffnung ging da verloren; sie wurde jedoch reichlich aufgewogen durch den unverhofften Gewinn, durch die Tragödie, die unversehens aus dem geplanten Lobeshymnus entstanden war.

3

Julians Absichten decken sich mit Ibsens eigenen Wünschen. Etwas also von Ibsen steckt in Julian. Was Ibsen selbst in seinen „besten Augenblicken" in sich sah, das verkörperte er in Brand. Brands Leitwort „Alles oder nichts" war auch Ibsens wichtigster Glaubensartikel gewesen. Ihn zu vertreten, schickte er sich an, ein Epos von Brand zu dichten. Es ist bloß zu einem kurzen Fragment gediehen. An seine Stelle trat die Tragödie, die nur von der Tragik des Gedankens zu berichten, nur einen tragisch irrenden Brand zu versinnlichen hat.

Daß wir heute etwas von Ibsens Epos „Brand" besitzen, ist der Sorgfalt Karl Larsens zu danken. In den nachgelassenen Schriften konnte Larsen das Bruchstück zum erstenmal zusammen mit dem Einleitungsgedicht „Die Mitschuldigen" vorlegen. Für die deutsche Ausgabe übertrug Ludwig Fulda all das in deutsche Verse.

Larsen nimmt an, daß die von ihm gefundenen Handschriften des Entwurfs in die Zeit zwischen Juli 1864 und Juli 1865 fallen. Wirkliche erste Niederschriften und Konzepte, glaubt er versichern zu dürfen, sind nicht erhalten. Wohl lasse sich erkennen, wie sich während der Arbeit Schicht auf Schicht gefügt habe, nicht aber, wieweit Ibsen gekommen sei. Sicher hat etwas mehr Manuskript existiert. Jetzt umfaßt das Fragment vier Gesänge: der erste erzählt Brands Kindheit, der zweite entspricht stofflich dem ersten Akt der Tragödie, der vierte dem Anfang des zweiten Akts. Der dritte Gesang bringt zwar den ersten Versuch, Gerds rätselvolle Gestalt zu formen,

und läßt das Motiv der „Eiskirche“ anklingen, aber der Kern dieses Gesanges fand keine Aufnahme im Drama: die Geschichte von dem norwegischen Bauernburschen, der, um nicht Kriegsdienste leisten zu müssen, sich die rechte Hand verstümmelt. Die Geschichte ruht, wie Larsen dartut, auf einem Vorfall des Jahres 1864. Nicht im Drama „Brand“, sondern in „Peer Gynt“ trug Ibsen sie der Welt vor.

An Björnson schrieb Ibsen am 12. September 1865, er habe alle bisherigen Fassungen des Brandmotivs beseitigt, um es in eine neue klare Form umzugießen. So mindestens möchte Larsen den Brief aus Ariccia deuten, der freilich nur in Anspielungen über die wichtige Frage sich ausspricht. Ibsen klagt, daß seine Arbeit bisher nicht vom Fleck wolle, nennt diese Arbeit aber nicht. Dann aber berichtet er, wie mit einem Schlag das erlösende Dichtererlebnis sich eingestellt habe: Eines Tages trat er in die Peterskirche ein, und mit einem Male ging ihm eine kraftvolle und klare Form für das auf, was er zu sagen hatte. Jetzt warf er alles über Bord, womit er sich ein Jahr lang gequält hatte ohne weiterzukommen, und Mitte Juli fing er etwas Neues an, das ihm von der Hand ging wie bisher noch nie etwas. „Neu“, setzte er hinzu, „ist es in dem Sinn, daß ich mit dem Niederschreiben den Anfang gemacht habe; Stoff und Stimmung aber haben wie ein Alp auf mir gelegen, seit mir die vielen unangenehmen Ereignisse in der Heimat Anlaß gaben, in mich selber und in unser heimatliches Leben zu blicken.“ Es sei ein dramatisches Gedicht, Stoff aus der Gegenwart, ernster Inhalt, fünf Akte in gereimten Versen.

Larsen vermutet, daß die Arbeit, die nicht vom Flecke wollte, in dem Epos „Brand“, das „Neue“ aber in der Tragödie „Brand“ zu suchen sei.

Ist diese Deutung richtig, dann muß zwischen Epos und Tragödie ein starker Gegensatz walten. Larsen ist indes weit mehr bemüht, diesen Gegensatz zu verschleiern, als ihn im Sinne des Briefes vom 12. September 1865 zu begreifen. Er möchte vor allem die Annahme widerlegen, Ibsen habe bei der Umformung nichts aus der epischen Dichtung in das Drama

übertragen. Sorgsam und genau bucht er, wie die einzelnen Elemente des epischen Versuchs in das Drama übergegangen sind; er kann sogar nachweisen, daß der fünfte Akt der Tragödie Anleihen aus dem ersten Gesang des Epos macht.

Larsen erklärt den Vorgang: Ibsen habe das Epos nicht recht zu fördern vermocht, weil er seinen Rohstoff „noch nicht genügend distanzieren" konnte. Während er sich – bei der Ausarbeitung der Tragödie – von seinem Modell fortrang, mußte er mehr und mehr wegschneiden. Gestrichen wurden eine Erörterung Ejnars und Brands über l'art pour l'art und Menschenreformierung, die bittersatirische Erzählung von dem norwegischen Bauernburschen, auch eine Verhöhnung der patriotischen Lyrik. Doch im letzten Monolog Brands, im fünften Akt der Tragödie, kam das Gestrichene teilweise wieder zum Vorschein. Für diesen Monolog hat, nach Larsens Ausdruck, Ibsen Mosaiksteine aus dem epischen „Brand" gesammelt. „So wie das Ganze zusammengeschweißt wird, ist es ein Stück reiner, lauterer norwegischer Geschichte, mit Henrik Ibsens Augen gesehen, vom Bekämpfer des Weltwehs vorgetragen. Brand jammert über Norwegens tatenloses Ausruhen auf den Erinnerungen der Vergangenheit, über . . . den Verrat an Dänemark und in allererster Linie am eigenen Lande im Jahre 1864. Die Zukunftsgeschichte zeigt ihm, wie eine englisch-amerikanische, eine materialistische Lebensanschauung über ganz Norwegen den Sieg davonträgt . . . Und Brand donnert, als der Mann Gottes, der er ist, gegen die ‚störrisch-klamme' Art, wie das norwegische Volk den Sturmlauf der modernen Bibelkritik gegen den Christusglauben aufnahm; nur bedächtige Zuschauer, nicht begeisterte Kreuzfahrer hatten diese ‚Wahrheitsturniere' in Brands Vaterland zu sammeln verstanden."

Larsen charakterisiert Ibsens skandinavisches Glaubensbekenntnis, wie es im Jahr 1864 bestand: Ibsen wollte, daß die skandinavischen Länder zu brüderlicher Entwicklung sich zusammenschlössen. Mit diesem Glaubensbekenntnis hatte Ibsen 1864 nicht allein gestanden. Schulter an Schulter kämpfte mit

ihm Christopher Bruun. In Bruun möchte Larsen ein Modell Brands erkennen, nicht nur in dem Pfarrer G. A. Lammers, den Ibsen selbst als sein Modell bezeichnete. Selbstverständlich aber sei Ibsen vor allem selber Modell gewesen; an dem epischen Fragmente sei dies noch besser darzutun als an der Tragödie.

Endlich legt Larsen noch dar, wie das Epos in seiner Verspottung des nationalen Überschwangs den populären Häuptling des ausgeprägten Norwegertums Henrik Wergeland aufs Korn nahm. Larsen vermutet, daß Ibsen von Wergelands Gegner Welhaven und von dessen Gedicht „Norwegens Dämmerung" literarisch sich habe beeinflussen lassen. Von dem, was Ibsen bei Welhaven lernte, sei jedoch nur weniges in dem dramatischen „Brand" und in „Peer Gynt" erhalten, das meiste mit den Eierschalen der epischen Dichtung vernichtet worden. Ibsen sei viel zu starken Einwirkungen, über Welhaven hinaus, unterworfen, seine persönlichen Erlebnisse, die in seiner Dichtung nach Ausdruck rangen, seien zu reich gewesen, als daß in dem vollendeten „Brand" nachweisbare Reste von „Norwegens Dämmerung" hätten zurückbleiben können. Nur der epische „Brand" zeige also Ibsen auf der Seite Heiberg-Welhaven der nordischen Literatur.

Diese gewiß interessanten literar- und kulturgeschichtlichen Zusammenhänge von Epos und Drama einerseits und nordischer Dichtung anderseits sind aber weniger wichtig als die Frage, welcher künstlerische Gegensatz zwischen Epos und Drama waltet: man will von dem Verhältnis der beiden Formungen des „Brand" mehr erfahren als politische Schwenkung oder Übernahme und Verteilung der Motive. Der Brief an Björnson vom 12. September 1865 spricht von einer so tiefgreifenden Wandlung, hebt das Befreiende des Entschlusses, der Ibsen über Bord werfen ließ, was ihn ein Jahr lang gequält hatte, so stark hervor, betont so energisch, daß Ibsen beim Übergang vom Epos zum Drama „etwas Neues" angefangen habe, daß dieses „Neue" unmöglich bloß in dem Verzicht auf Welhavensche Ansichten bestehen kann. Auch nicht bloß in

der Rückkehr von epischer zu der gewohnteren dramatischen Form.

Zugegeben sei Larsen, daß die politischen Hauptmomente des epischen „Brand", die in Welhavens Sinn gehaltenen Angriffe gegen die phrasenlustige Selbstvergötterung der norwegischen nationalen Enthusiasten, im Drama so gut wie verschwinden und nur im letzten Monolog Brands anklingen. Das Thema des „Brand", das Dilemma „Alles oder nichts", wird mithin im Drama nur sittlich-religiös gestellt, nicht auch politisch. Doch diese Änderung scheint nicht das Entscheidende zu sein. Vielmehr ist das Drama „Brand" die Tragödie und nicht eine Verherrlichung des „Alles oder nichts". Ibsen zeigt die tragischen Folgen auf, die auch aus diesem sittlich-idealistischen Dilemma erwachsen können. Ein irrender, ein aus heiligster Überzeugungstreue und strengstem Rigorismus heraus zu tragischen Konflikten weiterschreitender Brand ist der Held des Stückes. Brand treibt seine ideale Forderung bis zu tragischer Hybris weiter. Und deshalb erliegt er im Kampfe.

Wohl führt das epische Fragment die Handlung nur bis an die Stelle, wo im Drama der zweite Akt beginnt. Wir wissen durchaus nicht, wie es weitergehen sollte. Doch auch mit keinem einzigen Strich deutet das Epos auf ein kommendes tragisches Irren Brands, auf tragische Hybris, auf eine Überspannung des sittlichen Idealismus. Ist die Annahme zu kühn, daß der epische „Brand" einen ungebrochenen Helden vorführen, daß aus seinem Munde nur ein scharfes Gericht über die Halbheit und Phrasenhaftigkeit der norwegischen Heimat ergehen sollte? Ein Gericht, in dem Sittliches, Religiöses und Politisches gleichmäßig zu prüfen war?

Eine Dichtung also, die nur mahnen, aufstacheln und vorwärtstreiben sollte. Dieser Dichtung konnten die Verse „An die Mitschuldigen" das Programm geben:

> Wir schminkten nur den Leichnam starker Zeit
> Und schmückten Tempel der Vergangenheit, . . .
> In tiefer Nacht besangen wir den Tag;

Das Eine, Große nur blieb unbesprochen:
Ob auf des Erbteils Hort mit Recht kann pochen,
Wer diesen Hort zu heben nicht vermag.

Und ferner, in bewußter Abkehr von der nationalen Romantik:

Seht, drum hat länger nicht mein Sinn verharrt
Bei des Vergangnen seelentoter Sage,
Und fort vom Lügentraum der Zukunftstage
Schreit ich zur Nebelwelt der Gegenwart.

Allein auch diesmal konnte Ibsens Arbeit nur gedeihen, wenn er von epischer Bejahung zu tragischer Verneinung weiterging, wenn er die Tragik einer idealen Forderung zum Gegenstand der Dichtung machte, wenn er statt des Epos eine Tragödie unternahm. Aus den Gefilden politischer Mahnung stieg er ins Menschlich-Sittliche empor. Das Politische schied aus oder wurde vielmehr auf die dunkeln Andeutungen von Brands letztem Monolog beschränkt, weil für Ibsen das Politische noch zu wichtig war, als daß er es in tragischer Gebrochenheit hätte bringen können. Die Tragik eines übertriebenen sittlichen Idealismus konnte Ibsen vorführen, nachdem ihm solcher Idealismus zu etwas Überwundenem geworden war. Die Tragik des Politikers hingegen, der sein Volk idealistisch aufrütteln will, vermochte er in einem Augenblick nicht zu zeigen, als noch ein heißer Groll gegen die politischen Phrasen seiner Heimat in ihm bestand. Und so vertagte er das Bitterste, das er gegen diese Phrasen vorzubringen hatte, die Geschichte von der Selbstverstümmlung des norwegischen Bauernburschen, und verwertete sie erst, nachdem er sich zu freierer Stimmung durchgekämpft hatte, in „Peer Gynt".

Ibsen erklärte dem Freund Brandes am 26. Juni 1869, daß „mehr maskierte Objektivität" in „Brand" stecke, als man bisher herausgefunden habe. Sollte er etwas anderes mit diesem Worte meinen als die Tatsache, daß er objektiv und ohne Parteinahme, mindestens ohne politische Parteinahme, die allgemeinmenschliche Tragik des sittlichen Rigorismus in „Brand" dargestellt hat? In diesem Briefe schreibt er auch,

daß er „denselben Syllogismus“ ebensogut an einem Bildhauer oder Politiker hätte machen können wie an einem Geistlichen. Ihn interessierte eben nur noch das Problem der Hybris des „Alles oder nichts“. Ibsen stellte es aber nicht an einem Politiker dar, weil er damals noch zu viel von seinen Überzeugungen hätte preisgeben müssen und weil er selber noch zu stark von politischem Unmut umstrickt war, um eine Tragödie des politischen Rigorismus zu schreiben.

Sagt Larsen doch selbst, Ibsen habe das Epos nicht weitergeführt, weil er seinen Rohstoff „noch nicht genügend distanzieren“ konnte. Ibsen mußte seinen inneren Anteil auf ein solches Maß der Objektivität herunterschrauben, daß ihm möglich wurde, das Fehlen und Irren, also die Voraussetzung der Tragik, in einer Gesinnung zu erkennen, die er selbst in seinem Herzen getragen hatte. Sobald aber die Tragik des „Alles oder nichts“ erfaßt war, brauchte er mit keinem Epos „Brand“ weiter sich zu mühen. Umgekehrt: sobald er von einem Epos zu einer Tragödie „Brand“ weiterging, hatte er die tragische Einseitigkeit des „Alles oder nichts“ erkannt.

Ich fasse zusammen: das Epos „Brand“ war als politische Mahndichtung gedacht. Den Kompromißlern der eigenen Heimat wollte Ibsen mit einem drohenden „Alles oder nichts“ entgegentreten. Er wollte die Phrasen der Nationalromantiker Norwegens treffen, die in dem Augenblick versagten, als eine Tat nötig war. Die Ereignisse des Jahres 1864 standen im Hintergrund; Norwegen hatte sich der nationalen Pflicht entzogen, Dänemark im Kampfe beizustehen. Die epische Verherrlichung des „Alles oder nichts“ wich dann in Ibsens Schaffen einer Tragödie des „Alles oder nichts“. Das Politische trat in den Hintergrund. Ibsen hatte nur noch von dem Irren und von dem Leid des Menschen zu berichten, der, rücksichtslos und grausam gegen sich und andere, seinen sittlichen Idealismus durchführen möchte.

Brand läßt um seines Rigorismus willen die eigene Mutter ohne geistlichen Trost sterben. Er tut aus gleichem Grunde nichts, den Tod seines Söhnchens zu hindern, und zwingt die

Gattin, auch dieses schwerste Opfer freudig auf den Altar des „Alles oder nichts" zu legen. Wenn sein Weib stirbt, hat auch er selbst sein letztes Glück seinem grausamen Gotte hingegeben. Endlich zerstört er sein Lebenswerk, weil auch dieses ihm durch Schwäche und Kompromißlertum entwertet erscheint. Er richtet andere und richtet sich selbst durch seinen rigorosen sittlichen Idealismus zugrunde. Das Endergebnis ist: sogar ein erschütternd hoher Gedanke wie die Forderung des „Alles oder nichts" kann im Leben zu einem großen Irrtum werden, ganz wie Julians Versuch, das Dritte Reich zu stiften. Im Laufe der Tragödie packt Ibsen den Helden grausamer und immer grausamer an. Und nur in letzter Stunde läßt er auch hier dem tragisch Irrenden das versöhnende Wort, das Wort vom deus caritatis, trostreich ertönen.

4

Ibsen war das Modell Julians und Brands. Sich mit dem Helden zu identifizieren, ist auch für den jungen Goethe Voraussetzung dichterischer Konzeption. Götz, Faust, Werther, Prometheus, Egmont, Orest wurden Vorwürfe Goethischer Dichtung in dem Augenblicke, als Goethe sich in diesen Gestalten wiedererkannte. Und vom „Götz" ab war Goethe bemüht, sich in den Helden hineinzuleben, um eine Rettung zu leisten.

Noch weit stärker zeigt sich der Wunsch, eine Rettung zu geben, bei dem jungen Schiller. Karl Moor, der „deutsche Jüngling" Ferdinand, Don Carlos zuerst und dann Posa – alle sind zugleich dichterische Formungen von Schillers eigener Persönlichkeit; er lebte und webte mit seinen Gefühlen und mit seinen Gedanken in ihnen. Mühsam versuchte er später, das Übermaß subjektiven Anteils zu dämpfen. Als reifer Künstler machte er darum mit Absicht und mit dem ausgesprochenen Willen, objektiver zu sein, Personen, die ihm unsympathisch waren, zu Helden seiner Dramen. Wie weit steht der Realist Wallenstein, wie weit auch Maria Stuart von Schillers eigenem Wesen ab, mindestens wenn er die Dichtung

beginnt! Alsbald freilich gewinnen sie mit jedem Auftritt, der zur Ausführung gelangt, stärker die Sympathie des Dichters; und so wurde auch der reife Schiller trotz allem – wie in seiner Jugend – zum Anwalt des Helden oder der Heldin.

Ein ganz besonderer Ausnahmefall liegt in Goethes „Tasso" vor. Natürlich war, als Goethe den Stoff anpackte, Tassos Leid das Leid Goethes. Der Dichter in seinem Gegensatz zu den Weltleuten: das Thema hatte auch Goethe schmerzlich ausgekostet. Dann aber wuchs Goethe im Laufe einer Arbeit, die sich durch viele Jahre hinzog, über seinen Helden, über dessen Schmerzen und dadurch über die Übereinstimmung mit ihm hinaus. Mehr und mehr trat er auf die Seite des Weltmanns Antonio. Er hatte gelernt, daß auch der Dichter zur Lebenskunst sich erziehen müsse; er hatte sich selbst die Lebenskunst des Weltmanns zum Ziel gesetzt. Als das Werk hervortrat, warf man Goethe vor, daß er den Dichter dem Weltmann aufopfere. Mindestens fühlte man sich nach den warmherzigen Rettungen, die in älteren Dichtungen Goethes vorlagen, von der „Teilnahmlosigkeit" des „Tasso" schwer enttäuscht. Wir allerdings schätzen heute an der Tragödie die strenge Lebenskunst Goethes ebenso wie die objektive Stilkunst des Dichters.

Was in Goethes Dramen einmal und verhältnismäßig spät erscheint, obendrein veranlaßt durch die eigentümliche Entstehungsart der Dichtung und durch die Wandlung, die in Goethe während der umfangreichen Entstehungszeit des „Tasso" sich abspielt, wird bei Ibsen zum Prinzip und zeigt sich, weil es Prinzip ist, in um so stärker ausgeprägter Form. Ibsen ist in der großen Mehrheit seiner Werke sein eigenes Modell gewesen. Er benutzt sich selber, aber nur um noch deutlicher das tragische Irren seines Helden darzutun. Denn zum Teil schon beim Beginn der Ausarbeitung, manchmal im Verlauf des dichterischen Gestaltens wächst er über seinen Helden hinaus. Wenn er Julian oder Brand künstlerisch ausführt, ist er selbst nicht mehr Julian, nicht mehr Brand. Seine Briefe beleuchten diesen seelischen Vorgang, der dem Künstlererlebnis des Dichters von „Torquato Tasso" entspricht, von ver-

schiedenen Seiten. In einem Schreiben an Peter Hansen vom 28. Oktober 1870 führte er sein Schaffen ausdrücklich auf „Selbstanatomie" zurück und wies auf die ihm eigenen Züge Peer Gynts und Stensgaards hin; an derselben Stelle bezeugte er, Brand sei er selbst in seinen besten Augenblicken. Und dann bediente er sich eines drastischen Bildes: „In der Zeit, als ich ‚Brand' schrieb, hatte ich auf meinem Tisch einen Skorpion in einem leeren Bierglase stehen. Ab und zu wurde das Tier krank. Dann pflegte ich ihm ein Stück weiches Obst zuzuwerfen, auf das es sich ganz rasend stürzte, um sein Gift darin zu verspritzen. Danach wurde es wieder gesund." „Ist es nicht ähnlich so", setzte Ibsen hinzu, „mit uns Poeten? Die Naturgesetze gelten auch auf dem geistigen Gebiete." Natürlich meinte Ibsen nicht, daß er in „Brand" seine Galle gegen seine Gegner verspritze. Sondern der dichterische Vorgang enthüllte sich ihm als ein Absondern angesammelter Krankheitsstoffe. Wie Gift erschien ihm, was er an Durchlebtem und Überwundenem in sich trug; er befreite sich von ihm, wenn er dichtete.

Deutlicher noch sagt eine andere mehrfach wiederkehrende Wendung von Ibsens Briefen, daß er nur in dem innerlich Überwundenen den Gegenstand seiner Dichtung erblicke: nicht unmittelbar aus dem Erlebnis heraus dichtet er, sondern das Durchlebte wird ihm zum künstlerischen Objekt. An Magdalene Thoresen schreibt er am 29. Mai 1870, Aufgabe des Dichters sei, „für sich selbst klar das Erlebte von dem Durchlebten zu unterscheiden; denn nur das letztere kann Gegenstand der Dichtung sein". Kurz darauf nennt er gegen Laura Kieler (11. Juni 1870) „Brand" das „Resultat von etwas Durchlebtem – nicht Erlebtem" und erklärt klipp und klar: „Es war mir eine Notwendigkeit, mich durch dichterische Formen von etwas zu befreien, womit ich in meinem Innern fertig war." Und abermals kehren die Worte wieder, wenn er am 16. Juni 1880 Passarge versichert: „Alles was ich gedichtet habe, hängt aufs engste zusammen mit dem, was ich durchlebt, – wenn auch nicht erlebt habe. Jede neue Dichtung hat

für mich selbst den Zweck gehabt, als geistiger Befreiungs- und Reinigungsprozeß zu dienen.“ Im Zusammenhang mit dieser Erklärung zitiert der angeführte Brief das Leitwort Ibsens:

Leben heißt – dunkler Gewalten
Spuk bekämpfen in sich!
Dichten – Gerichtstag halten
Über sein eignes Ich.

Am 10. September 1874 schon hatte Ibsen in Christiania gleiches den Studenten, die ihn im Vaterland begrüßten, über sein Schaffen und über dessen Voraussetzungen vorgetragen. Er gestalte, was dem nach innen gekehrten Blick als Schlacken und Bodensatz des eigenen Wesens erscheine. Das Dichten sei ihm da wie ein Bad, bei dem er das Gefühl hätte, er ginge reiner, gesunder und freier daraus hervor. „Ja, meine Herren,“ erklärte er damals, „keiner kann dichterisch das darstellen, wofür er nicht bis zu einem bestimmten Grad und wenigstens in gewissen Stunden das Modell in sich selbst hat. Und wo wäre der Mann unter uns, der nicht ab und zu in sich einen Widerspruch zwischen Wort und Tat, zwischen Wille und Aufgabe, überhaupt zwischen Leben und Lehre empfunden und erkannt hat? Oder wer unter uns wäre nicht, wenigstens in einzelnen Fällen, egoistisch sich selbst genug gewesen und hätte nicht, halb unbewußt, halb in gutem Glauben, dies Verhalten sich selbst wie anderen gegenüber beschönigt?“ Alle diese Äußerungen bezeugen in voller Übereinstimmung, daß Erlebnisstoff von Ibsens Dichtungen seelische Zustände Ibsens waren, die er in sich überwunden hatte und auf die er von einer höheren Warte menschlicher Reife wie auf eine Verirrung heruntersah.

Jetzt läßt sich auch erkennen, wie die Entstehung einer Dichtung Ibsens von dem Werden einer Schöpfung Goethes sich im allgemeinen unterscheidet. Goethe hat ein starkes Erlebnis; um über die Tragik dieses Erlebnisses hinausschreiten zu können, um sich von dem Erlebnis zu befreien, setzt er es in Dichtung um. Sobald der Einklang, der aus dem Busen

dringt, die Welt in sein Herz zurückgeschlungen, sobald das wirre und verwirrende Erlebnis durch seine künstlerische Formung in Harmonie sich aufgelöst hat, ist auch Goethe menschlich von ihm befreit. Dichten wird ihm mithin zu einer Selbstbefreiung. Ibsen steht dem Erlebnis schon weit ferner, wenn er zu dichten beginnt. Zuweilen war der Akt der Selbstbefreiung auch schon ganz vorbei, wenn er ans Dichten ging. Etwas Durchlebtes lag hinter ihm, und er gestaltete es künstlerisch aus. Goethe schuf auf gleiche Weise wohl nur die endgültige Gestalt seines „Tasso". Darum spürt der Leser und Zuschauer in Goethes meisten Dramen das persönliche Verhältnis des Dichters zu seinen Gestalten immer noch weit mehr als in Ibsens Dichtungen. Die größere Distanz machte Ibsen kälter und härter gegen seine Helden. Denn zwar sind auch Ibsens Dramen Beichten wie die Dichtungen Goethes. Allein Goethe beichtet fast durchweg, was er noch in sich trägt, Ibsen hingegen, was er hinter sich geworfen hat.

Nur kurze Andeutungen können an dieser Stelle zeigen, wie die Methode, das Durchlebte zu verwerten, in Ibsens Schaffen sich auswirkt. In der „Komödie der Liebe" ist Falk das Ebenbild Ibsens: der junge kampfesfrohe Dichter, der mit kühnen Paradoxen für eine neue Sittlichkeit ficht. Alle Ehe, verkündet Falk, treibt ins Philisterium und ist das Grab der Liebe. Dennoch meint er mit Schwanhild eine höhere Ehe eingehen zu können, die nicht ins Philisterium versinken, die das starke, beide durchströmende Liebesgefühl rein bewahren werde. Falk jedoch wird von einem reifen Manne mit seinen eigenen Waffen geschlagen: auch Falks und Schwanhilds Liebe trage trotz ihrem hohen Schwunge keine Gewähr in sich, in der Ehe zu dauern. Da sei eine Verbindung, die auf bloße Zuneigung und auf den Wunsch gegenseitiger Anpassung sich gründe, weit zuverlässiger. Falk muß dies zugeben und verzichtet auf Schwanhild, er überläßt sie der Vernunftehe mit dem klugen Berater, damit die Schönheit seiner Liebe zu Schwanhild, der Liebe Schwanhilds zu Falk nie im Alltagsschmutz untergehe. Das Ebenbild Ibsens, der Träger eines

Gedankens, der Ibsen selbst einst teuer gewesen war, zieht den kürzeren.

Die tiefe seelische Erschütterung, die von der „Komödie der Liebe“ ausgelöst wird, ruht auf dem Ablauf der Stimmungen und Erkenntnisse, der sich während der Entstehung des Dramas in Ibsen abspielte. Eine Welt des Schönen und Verheißungsvollen tut sich in dem Stück verlockend auf; doch alles zielt nur auf ein verzichtendes Ende. Blühende Hoffnungen steigen auf und sinken in nichts zusammen. Erschütternder noch wirkt das Spiel, wenn der Blick von den Bühnenvorgängen zurück zu dem Dichter selbst schweift. Wie unglücklich muß der Mensch Ibsen gewesen sein, wie mutlos mag ihn seine grüblerische Weltbetrachtung gestimmt haben, wenn er schon als junger Mann schönste Lebenshoffnungen so resigniert zu Grabe tragen konnte, wie er es in der „Komödie der Liebe“ tut.

Die Angriffe, denen Ibsen wegen der „Komödie der Liebe“ sich ausgesetzt sah, erweckten in ihm Zweifel an seinem Berufe. Dieser an sich zweifelnde Ibsen tritt in Ibsens Dichtung als Jarl Skule hinein. Aber schon hat Ibsen sich von zweifelnder Verzagtheit befreit, wenn er Skule gestaltet. Er hat sich inzwischen mit dem Skalden Jatgejr über den Zweifel emporgekämpft und ist zu Haakons großem Königsgedanken hinaufgestiegen. Skule versinnbildlicht nur noch, was Ibsen einst gewesen war. Wie ein ähnlicher Vorgang die Entstehung des „Brand“ bedingt, wurde oben gezeigt. Nachdem Ibsen die Tragik des „Alles oder nichts“ erkannt und dichterisch verwertet hatte, mußte er notwendig von einer Stimmung sich befreien, die ihn zum Kompromiß zu treiben drohte. Als etwas Durchlebtes liegt die Entwicklungsstufe hinter ihm, auf der er das tragische Irren des unerbittlichen Idealisten Brand zeichnete. Jetzt galt es, auch diese durchlebte Entwicklungsstufe künstlerisch zu erfassen; und Ibsen erschuf aus sich selber Peer Gynt und Stensgaard, zeigte dichterisch, wohin der Mensch gelangt, der dem „Alles oder nichts“ in weicher Anschmiegsamkeit sich entzieht. Ibsens Dichtung wurde in dieser

Zeit geradezu ein Fortschreiten in dialektischen Gegensätzen; und auch später blieb etwas dieser Art bestehen. Es darf füglich von einer Dialektik im Sinne des deutschen Philosophen Hegel gesprochen werden. Hegel erkennt in jeder Entwicklung ein Nacheinander von Aktion und Reaktion. Wie nah verwandt die Denkmethoden Hegels und Ibsens sind, zeigt Collin auf. Und sehr richtig bemerkt er, daß Ibsen, Zerstörer und Baumeister zugleich, sich nie bei einer Ansicht beruhigte und stets auch ihren Gegensatz zu verstehen bemüht war. Ibsen stellte Ideale auf und zertrümmerte sie. Immer wieder entdeckte er Selbsttäuschung, die an das Ideal sich heftet. Was ihm eben noch hoch und heilig gewesen war, verlor vor seinem kritisch scharfen Auge den verklärenden Schimmer. Die Entstehung von „Kaiser und Galiläer“ hat uns schon gezeigt, wie Ibsen auch seine liebsten Gedanken opferte, weil er ihren tragischen Folgen nachzuspüren nicht müde wurde.

Auf die Tragödie von Ibsen-Julian folgen drei Dramen, die keine Selbstporträte enthalten, Dramen, in denen die Frau herrscht. Das erste, zugleich seine erste Gesellschaftstragödie, die „Stützen der Gesellschaft“, ist das einzige Stück Ibsens, das eine ungebrochene These durchführt. Die Wahrheitsforderung wird ohne Einschränkung aufgestellt und erfüllt. Sehr richtig hat man erkannt, daß die „Stützen der Gesellschaft“ tatsächlich das einzige Tendenzdrama Ibsens sind. Die Wendung vom Auferstehungstag zu den Porträtbüsten, wie Rubek es im „Epilog“ nennt, der Übergang von der hohen Poesie zur realistischen Gesellschaftskritik und zu Gegenwartstragödien, ist wohl die Voraussetzung dieser neuen, aber auch sofort wieder aufgegebenen Tendenzdramatik. Gleich im „Puppenheim“ kehrt Ibsen wieder zur dichterischen Gestaltung des „Durchlebten“ zurück und bleibt fortan dauernd bei ihr stehen. Wieder sind es Lieblingsgedanken Ibsens (die wahre Ehe und die Rechte der Frau), deren tragische Wirkung zutage tritt. In den „Gespenstern“ steigert sich zu Untergang und Zusammenbruch, was im „Puppenheim“ dargestellt war. Eine Nora, die das Leben kennt, möchte ihren Sohn retten;

und in tragischem Irren scheitert sie, scheitert noch weit schlimmer als Nora, die nur ihre Ehe verhudelt und verschandelt.

Wiederum stürmte alles gegen den Dichter los. Er war sich bewußt, als Volksfreund gewirkt und gedichtet zu haben, und wurde wie ein Volksfeind behandelt. In der Stimmung, diese Angriffe aufs schärfste zu erwidern, ging er an sein nächstes Werk. Abermals liegt all diese Kampfeslust wie ein Durchlebtes hinter ihm, wenn er den „Volksfeind" fertigstellt. Nur humorvolle Resignation ist übriggeblieben. Das Drama wird ein Lustspiel. Nicht ein tragisch ringender und erliegender Vorkämpfer der Wahrheit, nur ein tragikomischer Doktor Stockmann ersteht aus dem Modell Ibsen. Gleich darauf ist auch diese Stimmung überwunden. Der Wahrheitsforderer Stockmann zeigt noch nicht die Tragik, die aus den Ansprüchen des Wahrheitsfanatikers für andere erwachsen kann. Darum schuf Ibsen in Gregers Werle das grausamste Selbstporträt, das er sich je geleistet hat. Das Durchlebte, das Gift, das Ibsen in der „Wildente" aus sich herausschleudert, ist der ihm einst so wichtige und heilige Wunsch, Wahrheit gegen die Lebenslügen der Menschheit auszuspielen und die Lebenslügner zur Wahrheit zu erziehen.

In gleichem Rhythmus schreitet Ibsens Schaffen zunächst weiter. Die Illusion des „Adelsmenschentums" fällt in „Rosmersholm". Dann folgen wie eine Ruhepause abermals zwei Frauendramen. Die Selbstkritik scheint zu schweigen; es ist, als ob Ibsen nicht das Durchlebte vorführen, sondern nur Frauenseelen begreifen möchte. Dennoch spürt der sorgsame Betrachter in der „Frau vom Meere" und in „Hedda Gabler", wie viele der früher von Ibsen hochgehaltenen Gedanken abermals preisgegeben werden; dort in Episodenfiguren wie Lyngstrand, hier in der Heldin, die ja wie einst Julian antike Sinnenschönheit verwirklichen möchte und in solchem Streben nur Tod und Verderben stiftet. Mit ungebrochener Macht aber setzte von neuem die Selbstkritik in den vier letzten Dramen ein; und diesmal erreichte sie ihre höchste Höhe. Kritisch zog

Ibsen das Endergebnis seines ganzen Lebens. Und nun glaubte er zu erkennen, daß dieses Leben nicht bloß einzelne Täuschungen gezeitigt habe, daß es samt und sonders eine große Täuschung gewesen sei. Jetzt lag als Überwundenes und Durchlebtes dieses Leben hinter ihm; und er überschaute es mit Augen, die nicht milder geworden waren, seitdem er Julian und Gregers Werle gezeichnet hatte.

Zu Solneß, Allmers, Borkman, Rubek stand abermals Ibsen Modell. Und mit Schrecken erkennt man, daß die Zweifel an seiner künstlerischen Vollbürtigkeit, die Ibsen „durchlebt" und überwunden zu haben meinte, als er Jarl Skule künstlerisch formte, im Alter ihn mit neuer Kraft gepackt haben. Aus den vier letzten Dramen spricht das erschütternde Bekenntnis, daß Ibsen sein Lebenswerk für mißlungen hielt. Einst habe er Großes geschaffen, dann aber dem Publikum billige und minderwertige Ware hingeworfen. Eine heiße und unerfüllbare Sehnsucht nach Tat und Leben, ein julianischer Drang nach dem Großen, Schönen, Freien steht hinter diesen Bekenntnissen. Nie – meint Ibsen – hat er erreicht, was er eigentlich suchte; und er wird es auch nie erreichen. Im Hintergrund aber lauert alte Schuld: die wahre Liebe hat er versäumt. So vereinigt sich alles zu der bitteren Klage: Ibsen hat sein Leben nicht gelebt.

5

Eindringlich erzählen die letzten Werke Ibsens von dem schweren Menschenleid, das mit der Zeichnung des Durchlebten und Überwundenen in seinen Schöpfungen sich verbindet. Dieses Menschenleid war ja auch früher nicht zu kurz gekommen. Der leidende Julian, der leidende Gregers Werle durfte seine Seelenqual bewegend und ergreifend kundgeben. Stärker noch tun gleiches die Helden der vier letzten Stücke. Die Macht, mit der trotz aller herben Selbstkritik das seelische Leid des Menschen aus Ibsens Stücken spricht, läßt erkennen, wie wichtig ihm der Mensch in seinen Dramen war. Er durfte zu M. G. Conrad sagen, daß er immer vom Individuum aus-

gehe. „Bevor ich ein Wort niederschreibe, muß ich meinen Menschen durch und durch in meiner Gewalt haben, ich muß ihm bis auf die letzte Falte der Seele sehen . . . Die Szene, das Bühnenbild, das dramatische Ensemble, das alles ergibt sich von selbst und macht mir keine Sorge, sobald ich mich des Individuums in seiner ganzen Menschlichkeit versichert habe. Auch äußerlich muß ichs vor mir haben, bis auf den letzten Knopf, wie es steht und geht, wie es sich benimmt, welchen Klang seine Stimme hat. Dann laß ichs nimmer los, bis sich sein Schicksal erfüllt hat."

Dieses starke, alle Denkbarkeit beim künstlerischen Schaffen überholende Interesse an dem Menschen wird auch bezeugt durch Nachrichten, die von Georg Brandes, von den Herausgebern des Nachlasses und von Roman Woerner über andere Modelle Ibsens uns geschenkt wurden. Die Frauen, voran Nora, Ellida Wangel, Hedda Gabler, sind aus dem Leben geschöpft, ebenso Hjalmar Ekdal, Ejlert Lövborg und ihre Genossen. Wenn Ibsen sich selbst zum Modell nahm, benutzte er gern noch weitere Modelle, um seine Menschen desto farbenreicher und lebendiger zu gestalten. Er suchte zugleich seine eigenen Wesenszüge an anderen zu studieren, um die Wahrheit und Echtheit seiner Beobachtung fester zu begründen. So bei Brand, bei Stockmann, bei Rosmer.

Läßt sich indes die Symbolik der letzten Dramen Ibsens mit einer Dichtweise verbinden, der das „Individuum in seiner ganzen Menschlichkeit" so viel bedeutet? Woerner erblickt in der Symbolik des alternden Ibsen ein Absteigen seiner Kunst. Der neue Weg, meint er, auf den Ibsen, noch im Besitze seiner vollen künstlerischen Kraft, in der „Wildente" seinen Fuß setzte, war kein Weg zu neuen Höhen, war der Weg niederwärts des Alters, der sich verringernden Schöpferkraft. Woerner ist sich dabei bewußt, daß er heftigem Widerspruche begegnen werde.

Woerner scheidet „Rosmersholm" und „Hedda Gabler" aus der Reihe der symbolischen Dramen aus, so daß nur „Wildente", „Frau vom Meere", „Baumeister Solneß" und die letzten

Dramen zu Vertretern der Symbolik gestempelt werden. Einem Winke Ibsens folgend, erkennt er in der Ungewißheit einen wesentlichen Zug dieser Symbolik. In der „Wildente" sei die Ungewißheit noch nicht bemerkbar, im „Baumeister Solneß" steigere sie sich noch. Ibsens Symbolbegriff habe nämlich seine Entwicklung. Das Symbolistische Ibsens (es verhalte sich zum Symbolischen wie klassizistisch zu klassisch) entstehe – im Gegensatz zum Symbolischen Goethes und Hebbels – aus einem Dualismus. Die eigentliche Handlung der „Wildente" sei nicht in sich bedeutend; es werde vielmehr der menschlichen Handlung eine vollständige Tierfabel angefügt, „auf daß wir an dieser erst ablesen sollen den tieferen Sinn und die Allgemeingültigkeit jener". Wieweit das mit Lessings Art übereinstimme, wird von Woerner angedeutet, ebenso wie er das Metaphorische des „Volksfeinds" mit Lessings Brauch zusammenhält.

Eine zweite Stufe von Ibsens Symbolismus bedeute die „Frau vom Meere": Ibsen möchte ein nicht Wirkliches, nicht Körperhaftes, eine gewisse eigentümliche Anziehungskraft des Meeres durch einen wirklichen Menschen vergegenwärtigen, der sich möglichst im Ungewissen, Halbdunkeln, Gespenstischen bewegen muß. Die Lyrik habe gleiches oft versucht. Dagegen sei der Fliegende Holländer „ein echtes, kein Bedeutungsgespenst", so ähnlich im übrigen er dem Fremden Ibsens, Senta der Ellida sei. Gerd und ihr Habicht in „Brand", dann der fremde Passagier in der Schiffbruchszene des „Peer Gynt" näherten sich schon weit mehr dem „auf Grund der Ungewißheit Symbolistischen". Nur daß damals Ibsen von einer symbolischen Deutung solcher Gestalten nichts wissen, Szenen wie die Schiffbruchszene nur als Kaprizen heruntergeschmiert haben wollte. Jetzt, im Beginn seines Greisenalters, mache er die Ungewißheit mit Absicht zurecht: die Ungewißheit als Mittel der Verlebendigung einer Allegorie. Denn der Symbolismus der „Frau vom Meere" sei nichts als eine modern eingekleidete Allegorie, zu welcher grüblerisch-sinnlichen Scharadendichtung der sinkende Lebensweg Ibsen so allmählich

und billigerweise so entschuldbar hinleite wie den greisen Dichter des zweiten Faust.

Wohl jedoch sollte auf dieser zweiten Stufe nach Ibsens Absicht der Dualismus verdeckt bleiben, sollte der menschliche und der dämonisch-mystische Charakter des fremden Mannes oder der Rattenmamsell zu einer so vollkommenen Einheit verschmelzen, daß nicht nur Ellida und Klein Eyolf, auch der Zuschauer das unwiderstehlich Elementare empfänden.

Auf dritter Stufe wird – in Hilde Wangel und Irene – dies gewollte Schillern in zwei Farben gleichfalls erstrebt, doch mit einem bemerkenswerten Unterschied: lediglich durch zu starkes Betonen des im Werke vorhandenen Symbolischen entstehe hier Symbolismus. „Gestalt und Bedeutung klaffen auseinander. Hilde und Irene wären kraft der Situation ohne weiteres das, was vorzustellen sie sich bemühen müssen."

Woerner betont etwas zu stark die negativen Züge. Es ist gut, daß er an gleicher Stelle gegen die allzu kühnen allegorischen Deutungen sich wendet, die in dem Büchlein „H. Ibsens politisches Vermächtnis" von der unter dem Namen E. Holm schreibenden Dame vorgelegt worden sind. Sonst könnte er leicht mißverstanden werden. Er will ja gewiß nicht in die Dramen „Solneß", „Klein Eyolf" und „Borkman" gleich E. Holm die gesamte soziale Frage nebst ihrer geschichtlichen Entwicklung hineindeuten; aber er sieht augenscheinlich in Ibsens Alterswerken mehr Allegorie, als tatsächlich vorhanden ist.

Schon die Annahme ist anfechtbar, daß die Handlung der „Wildente" nicht in sich bedeutend sei. Bietet die „Wildente" nicht vielmehr den Versuch, einen realen Vorgang durch eine bildartige Parallele zu veranschaulichen? Und zwar geht Ibsen auch bei diesem Versuche nicht rein verstandesmäßig vor. Die schöpferische Phantasie erzeugt gerade in Naturen, deren Unterbewußtsein eine starke Kraft hat, parallele Vorstellungen bei der künstlerischen Ausgestaltung eines Stoffes. Von Dichtern verschiedenster Art, von Goethe, Heine, Hebbel, sind uns diese inneren Bildvorgänge bezeugt. Wenn Heine bei der Abfassung

des „Ratcliff“ ein Rauschen wie den Flügelschlag eines Vogels hörte, wenn Hebbel beim Epilog der „Genoveva“ eine angeschossene Taube fliegen sah, so sind dies nur vereinzelte Zeugnisse für den Parallelvorgang, der das Metaphorische einer Dichtung bestimmen, der also der Bildlichkeit ihren Charakter leihen kann. Diese Vorgänge im Unterbewußtsein schenkten den Werken Shakespeares, was Herder ahnungsvoll in den Blättern „Von deutscher Art und Kunst“ die „Seele des Stücks“, das „Individuelle“, den „Lokalgeist“ nannte. Auf ähnliche Weise mag in Ibsens Phantasie die Jägersymbolik des Jägerstücks „Wildente“, die Meeressymbolik des Meeresdramas „Die Frau vom Meere“ erwachsen sein. Wieweit bewußtes Ausrechnen in der Art Lessings, wieweit die Kunst Lessings hinzukam, in parabolischer Form das Leben sich zu versinnlichen, ist natürlich im einzelnen nicht auszumachen.

In letzter Linie liegt dieser Symbolik Ibsens das Bewußtsein jedes Dichters, vor allem des ausgereiften, zugrunde, daß der äußere Vorgang und die zu seiner Darlegung verwerteten Wortinhalte nicht hinreichen, das Leben wiederzugeben. Der Dichter möchte mit mehreren Zungen zu uns reden. Die von ihm gefundene Form spricht mit; aber auch der bildliche Charakter, den er seinen Werken leiht. Das ist noch lange nicht Allegorie. Ebenso kann es nicht Allegorie heißen, wenn Geheimnisse des Seelenlebens eine künstlerische Verdeutlichung gewinnen wie in der „Frau vom Meere“ oder in „Klein Eyolf“. Das Wesentliche, das hier in Betracht kommt, deutet Woerner selbst an: in den genannten Stücken ebenso wie in „Solneß“ und „Borkman“ verbindet sich das Spukwesen mit ganz moderner Seelenkunde und mit den jüngsten Ergebnissen der Wissenschaft.

Der klassische Fall solcher Bindung ist innerhalb von Ibsens Schaffen die „Frau vom Meere“. Der Entwurf des Stückes spricht von der „Sehnsucht nach dem Meere“ und fährt fort: „Menschen, dem Meere verwandt. Meergebunden. Abhängig vom Meer. Müssen dahin zurück. Eine Fischart bildet ein Urglied in der Entwicklungsreihe. Sitzen Rudimente davon noch

in des Menschen Innern? In einzelner Menschen Innern?" Die Herausgeber der nachgelassenen Schriften erläutern die Stelle durch den Verweis auf Haeckels „Natürliche Schöpfungsgeschichte" und deren Nachrichten über das Lanzettierchen (Amphioxus lanceolatus). Auch Darwins „Abstammung des Menschen" berücksichtigt den Lanzelott. Ein letzter und wichtiger Vertreter der untersten Wirbeltierklasse, besitze der Lanzelott die wesentlichen Bestandteile, durch die sich die Wirbeltiere von allen Wirbellosen unterscheiden, vornehmlich Achsenstab und Rückenmark. Die Frage liege nahe, ob hier vielleicht der letzte Grund zu suchen ist, warum Ellida nicht von ihrer Vergangenheit, vom Meeresleben fort kann, warum sie durch verborgene Kräfte zu dem Manne sich hingezogen fühlt, der von Meeresfernen kam und zu Meeresfernen ging, ihr also das Meer in seiner ganzen Urgewalt verkörpern mußte. Wahrscheinlich habe im Leben ihrer Einbildungskraft solch Rudiment gesessen, das ihr schicksalsschwangere Bilder und Vorstellungen schuf von einem Meeresbräutigam. Solche Naturvorstellungen Ibsens hatten also ihre Ausgangsstelle nicht in Maeterlinck, wie man vielfach angenommen hat, sondern in Darwin und Haeckel.

Abermals liegt einer jener Fälle vor, in denen man nicht weiß, ob Ibsen ein Motiv des Entwurfs gänzlich überwunden hatte, als er die Dichtung vollendete, oder ob er es bis zuletzt stillschweigend als Voraussetzung im Auge behielt. Doch selbst wenn Ibsen die Verwertung des Lanzelotts fallen gelassen haben sollte, weil er den Gedanken verworfen hatte, bleibt es wichtig, zu sehen, wie leicht von einer naturwissenschaftlichen, im Sinn Zolas gedachten Grundlage ein Dichter des naturalistischen Zeitalters zu Naturphilosophie romantischer Art kommen kann. Die Betrachtung über den Lanzelott, die in den Entwürfen enthalten ist, könnte unverändert in Novalis' Fragmenten Platz finden. In völlig übereinstimmender Weise werden naturhistorische Phänomene zur Deutung geistiger Vorgänge in der Naturphilosophie Hardenbergs benutzt. Diese Übereinstimmung lenkt uns auch sofort zu der Erkenntnis

hin, daß eine Symbolik, die sich auf naturwissenschaftliche Beobachtungen und Hypothesen stützt, daß eine Verbindung des Spukwesens mit den Ergebnissen der Seelenkunde vor Ibsen auch schon in der romantischen Kunst, mithin auch bei Goethe anzutreffen ist. Das Neue bei Ibsen ist lediglich, daß er mit neuerer Naturwissenschaft und mit neuerer Seelenkunde arbeitet.

Natürlich soll durch diese Verknüpfung das Verfahren Ibsens nicht künstlerisch gerechtfertigt werden. Woerner stellt es auf eine Höhe mit der Altersdichtung Goethes, die (in enger Berührung mit der Romantik) gleiches versuche und ins Allegorische verfalle. Man darf aber nicht übersehen, wieviel von unserem wertvollsten Besitz für künstlerisch minderwertig erklärt wird, wenn man die ganze Romantik und Goethes gesamte Altersdichtung zur Allegorie herabdrückt. Wer einer Gestalt seiner Dichtung eine symbolische Bedeutung leiht, die über die Persönlichkeit hinausreicht, oder wer sie zur Trägerin einer Naturgewalt erhebt, die auf andere Menschen willenbindend und -zerstörend wirkt, braucht noch lange nicht Allegorien zu geben. Daß aus der romantischen Naturphilosophie lebendige, echt poetische Dichtung erstehen konnte, beweisen Kleists „Käthchen“ und „Prinz von Homburg“. Und das bleibt doch das Entscheidende: solange Symbolik Menschen erzeugt, mit denen wir fühlen, deren Schicksale wir innerlich miterleben können, verfällt sie nicht in Allegorie. Diese starke Menschlichkeit ist auch dem zweiten Teil des „Faust“ eigen; nur wenn Goethe absichtlich und ausdrücklich Allegorie vorführt (wie in der Mummenschanz, dann in einer einzelnen Szene, wie in dem Auftreten von Mangel, Sorge, Schuld und Not), weicht echte Vermenschlichung einem Spiel mit umkleideten Begriffen.

Mit Ibsens Menschen können wir bis zuletzt fühlen, mit ihnen erleben. Dabei ist Woerner zuzugeben, daß die Bühnenkunst eine dämonische Gestalt von der Art des fremden Mannes in der „Frau vom Meere“ nicht leicht versinnlichen kann. Doch schon Woerner erkennt, daß die Schwierigkeit nicht in

dem dämonischen Charakter dieser Figur liege, sondern in dem Versuche, eine solche erhaben-mystische Gestalt mitten in die Prosa des Alltags zu stellen. Eine Frage des Stils tut sich hier auf, nicht das Dilemma: Allegorie oder Symbolik.

Vielleicht empfindet Woerner das Menschliche und Lebendige der Charaktere von Ibsens letzten Stücken weniger stark als ich. Auch mir – das gestehe ich zu – ist es nicht auf den ersten Schlag aufgegangen. Als diese Dramen bekannt wurden, suchte man geflissentlich in ihnen mehr Hineingeheimnistes, als tatsächlich vorliegt. Man umgab sie und sich selber bei der Aufnahme mit einem verdunkelnden Nebel; und so fand man manches unpoetisch, weil man es mit unpoetischem Auge ansah. Dieser Nebel hat sich inzwischen verflüchtigt. Ibsen selber lehrt uns heute, seine Werke dichterischer zu nehmen, als wir anfangs es tun zu müssen und zu dürfen glaubten. Was bleibt, was auch heute noch stark zu fühlen ist, das ist eine vielleicht übermäßige Verwertung andeutender Reden. Der Berliner würde sagen: Ibsens Personen reden zuletzt nur noch „mit Spitzen". Sie meinen immer noch etwas, erinnern ihre Mitunterredner an etwas, das nur diesen bekannt ist. Das ist nicht Symbolik, sondern der Brauch mancher Menschen, nur zwischen den Worten und dabei vorwurfsvoll Dinge zu berühren, die sie mit anderen erlebt haben, besonders wenn diese Dinge unangenehm sind. Solcher Brauch steigert natürlich auch die Ungewißheit, die Ibsen grundsätzlich zuletzt anstrebt, ist aber vor allem eine Folge seiner Absicht, die Wirklichkeit nachzubilden und nicht als Autor zu Leser und Zuschauer zu reden. Die analytische Technik im Aufbau der Dramen steht im Hintergrund und ist gleichfalls Voraussetzung dieser Sprechweise.

6

Bleibt Ibsen sogar in seinen symbolischen Dramen bei der Vergegenwärtigung des Menschen stehen, so wird doch auch nach den oben gegebenen Andeutungen über die Entstehung von Ibsens Dichtungen begreiflich, daß William Archer aus

Ibsens eigenen Worten den Eindruck gewonnen hat, in der Entwicklung seiner Werke gebe es eine gewisse Stufe, auf der ebenso leicht eine Abhandlung wie ein Drama entstehen könne. Ibsen selbst habe ihm zwar nicht zugegeben, daß in der Regel zuerst die Idee des Stückes konzipiert werde und dann erst die Personen und die Gestalten feste Form annahmen. Dennoch glaubte Archer behaupten zu dürfen, Ibsen müsse die Idee sozusagen erst in Person und Handlung realisieren, ehe das eigentliche Schöpfungswerk beginne.

Wir sehen heute schärfer, wir können jetzt, was Archer noch 1906 vorbrachte, in einer Form erfassen, die dem Künstler Ibsen gerechter wird und seiner Zustimmung sicherer gewesen wäre als Archers Beobachtung. Schon die knappe, in ihrer Kürze zum Schematischen neigende Betrachtung, die ich hier anstellen konnte, beweist, daß Ibsen in dauernder Denkarbeit sich bewegte. Stets von neuem strebte er nach der Lösung der Frage, wie eine großgemeinte Idee in Wirklichkeit umzusetzen sei; der Gedanke einer künftigen Adelsmenschheit, eines kommenden Dritten Reiches stand dabei im Vordergrund.

Ibsens unbestechliches Auge erkannte sofort die Gefahren, die in der Verwirklichung solcher Ideen sich bergen. Seine peinlich scharfe Selbstkritik gestattete ihm nie, sich selbst zu belügen und eine Tat nur darum anzuerkennen, weil sie aus einem schönen, ihm lieben Gedanken erwuchs. Das Verhängnisvolle, das in ihr lag, brachte er sich denkend und sinnend immer mehr zum Bewußtsein. So enthüllte sich ihm stärker und stärker die Wahrheit des Wortes: „Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen, drängt immer fremd und fremder Stoff sich an."

All diese Denkarbeit konnte auch in einer Abhandlung ihren Niederschlag finden. Doch Ibsen erlebte den ganzen Überwindungsprozeß in sich selber. Schon dieses Erleben führte ihn aus der Welt der Begriffe ins Lebendige dichterischer Erfassung hinein. Lebensprobleme traten in Ibsens Leben; er erfuhr am eigenen Leibe, wie schmerzlich sie werden können.

Der Dichter sah nicht abstrakte Möglichkeiten, sondern konkrete Einzelfälle vor sich; er beobachtete sich selbst, wie er mit den Gefahren hoher Gedanken rang und kämpfte. Was im Leben aus den schönen Schlagwörtern einer neuen, höheren Sittlichkeit werden kann, hatte er in sich durchlebt, ehe er in Brand oder in Julian, in Rosmer oder in Brendel sein eigenes Erlebnis objektivierte, oder ehe er es in eine Frauenseele, sei es Nora oder Frau Alving oder Hedda Gabler, hineinverlegte. Immer galt es, einen Lieblingsgedanken in strengster Selbstkritik innerlich zu überwinden, und wäre es selbst der berechtigte Wunsch, die Lebenslügen der Menschen zu zerstören und die Welt zur Wahrheit zu erziehen.

Darum konnte – mit einer Ausnahme, den „Stützen der Gesellschaft", – keiner von Ibsens Lieblingsgedanken (Adelsmenschentum, Wahrheit, Recht der Frau, wahre Ehe usw.) als Tendenz in sein Werk hineingelangen oder zu einer These sich verdichten. Der Dichter hatte nur den Einzelfall vor sich, der die Gefahr solcher Gedanken beweist, er sah nur den Menschen, der kämpft und leidet, weil er einen großen Gedanken nicht in Leben umzusetzen vermag. Da die Dichtung Ibsens immer wieder den einzelnen menschlichen Fall gegen die These ausspielte, entging sie der künstlerisch nicht unbedenklichen Form der Thesendramatik.

Die Kampfesstimmung, die trotzdem in Ibsens Werken waltet, sei drum gewiß nicht bestritten. Weil er so streng mit sich und mit seinen Lieblingsgedanken verfuhr, weil die Träger dieser Lieblingsgedanken in seinen Dramen nur als irrende und leidende Menschen sich darstellen, fühlte er sich auch berechtigt, mit den Vertretern der Gegenpartei streng ins Gericht zu gehen, mit den Herolden der Alltagssittlichkeit, die satt und bequem im Lehnstuhl konventionellen Brauches sitzen und in denen niemals der Wunsch erwacht, für Veraltetes und Verkommenes das notwendige Neue zu suchen. Kennen sie doch auch nicht die Seelenqual der Ringenden und Vorwärtsstrebenden. Es ist Ibsens bitterste Ironie, wenn diesen Menschen von selbst in den Schoß fällt, was er und seine

Kampfgefährten vergeblich suchen; wenn etwa der alte Werle und Frau Sörby in bequemer und weltkluger Vorsicht sich ihre Vergangenheit offen bekennnen und so die Forderung der Wahrheit und in ihr eine Vorbedingung wahrer Ehe erfüllen. Wäre Nora so klug gewesen, sie hätte die große Enttäuschung nie duldend zu erleben gehabt.

Seine Lieblingsideen hat Ibsen nie ungebrochen in Dichtung umgesetzt. Aber auch ins eigene Leben ließ ihn rückhaltlose Selbstkritik diese Lieblingsideen nicht hineintragen. Er ist ein Moses, der ins verheißene Land des Dritten Reiches sehnsüchtig seine Blicke sendet, es aber nicht betritt.

Wir stehen vor der Tragik seiner eigenen Existenz. Frei wollte er den Menschen wissen, nicht gebunden an die zahllosen Rücksichten und Vorschriften religiöser und juridischer Tradition. Doch für sich selbst nahm er diese Freiheit nicht in Anspruch. Er blieb der Korrekte, der Mann der strengen überkommenen Formen. Denn er wußte, daß er anders nicht der guten Sache dienen könne. Er wollte nicht das Schicksal Julians teilen, der einen hohen Gedanken schädigt, weil er ihn mit unzulänglichen Mitteln in Tat umwandeln will.

Seine Dichtung erwog in eherner Folgerichtigkeit die Frage: welche Konflikte ergeben sich dem Übergangsmenschen, der eine neue Sittlichkeit ahnt und wünscht, im Zusammenstoß mit der alten? Sein Leben kannte diese Konflikte wohl, doch in strengster Selbstzucht vermied er, eine Lösung zu suchen, die ihn im Leben über die enggezogenen Grenzen anerkannter und geltender Sittlichkeit hinausgeführt hätte.

Vor allem auf dem Felde des Verhältnisses von Mann und Weib. Einst hatte er erkannt, daß der Dichter sich nicht binden soll, wenigstens nicht in der Form alter Sittlichkeit. Das Problem der femme d'artiste – Goethe und Heine haben es frei zu lösen versucht – spiegelt sich in der „Komödie der Liebe". Ibsen band sich dennoch in der überkommenen Form. Die Seelenkämpfe, die ihm deshalb erwuchsen, ahnen wir aus den Erlebnissen Rosmers, Solneß', Borkmans, Rubeks mit Rebekka, Hilde Wangel, Ella Rentheim, Irene. Doch Ibsen

bändigte mit fester Hand diese Stimmungen und ließ sie nicht ans Tageslicht treten. Nur im Sehnsuchtstraum wagte er die strenggezogene Grenze zu überschreiten; ich meine das Gossensasser Erlebnis vom Jahre 1889, das nach Ibsens Tod durch Georg Brandes der Welt bekannt gemacht worden ist. Damals hatte der Alternde, wie Solneß, eine „liebe Prinzessin" gefunden. Ihr bekannte er: „Daß wir einander entgegengekommen sind, war einfach eine Naturnotwendigkeit. Und es war ein Fatum zugleich." Dann aber brach er den Briefwechsel ab, „als das einzig Richtige, als eine Gewissenssache". Und doch konnte er nach acht Jahren noch beichten: „Der Sommer in Gossensaß war der glücklichste, schönste in meinem Leben! Wage kaum daran zu denken. Und muß es doch immer. Immer!"

Das Drama „Kaiser und Galiläer" berichtet von Versäumnis des Lebens aus christlicher Zaghaftigkeit. Ibsens Selbstzucht birgt etwas von dieser Zaghaftigkeit in sich. Im Bewußtsein eigener Zaghaftigkeit ist Ibsen merkwürdig mild und nachsichtig gegen die Lebensbejaher mit robustem Gewissen, auch wenn sie ans Zuchtlose streifen: gegen Hilde Wangel, gegen Rita Allmers, gegen Frau Wilton in „John Gabriel Borkman", gegen Maja Rubek. Weit schlimmer geht es allen, die angstvoll aus der Welt der Gedanken in die Welt der Tat und des Lebens hinüberblicken. Doch eben wegen dieser Zaghaftigkeit mußte er zuletzt sich sagen, daß er wohl ein Dichter gewesen, zu Tat und Leben indes nie gelangt sei. Und doch ruft von Anfang an alles in Ibsen nach Tat und Leben, drängt es ihn hinaus aus dem Reich der Tinte und des Papiers. In Falk nährt Schwanhild den Wunsch, von Worten zu Handlungen weiterzugehen:

Von heut ab fliegen Sie aus eigner Kraft
Und stellen sich auf Biegen oder Brechen.
Papierne Dichtungen sind Pultbestand,
Nur das Lebendige gehört dem Leben,
Nur ihm sind alle Pässe preisgegeben.

Als Ibsen an „Brand" arbeitete, glaubte er das Ästhetische endgültig aus sich ausgetrieben zu haben. Hier heißt es: „Es

prägt sich eine Tat mehr ein als tausendfacher Rat.“ Und trotzdem mußte er gerade damals erfahren, daß auch sein „Brand“ nur Dichtung, nur Wort sei, während andere hingegangen waren, um ihr Leben für eine Sache in die Schanze zu schlagen, die Ibsen bloß in Versen vertreten konnte. Darum zeichnete er in Julian mit der unerbittlichen Schärfe, die er diesem seinem Ebenbild gegenüber walten läßt, den Tintenmenschen, der über Worten und Schriften es nicht zur Tat bringt. Im vierten Akt des ersten Teils schaudert die wahnsinnige Helena vor dem Gatten Julian zurück: „Jetzt will er wieder forschen – Tinte an den Fingern – Bücherstaub im Haar – ungewaschen . . .“ Im dritten Akt des zweiten Teils erscheint dieser machtlose Schriftgelehrte auf der Bühne, er trägt einen zerlumpten, mit einem Strick zusammengebundenen Mantel; Haar und Bart sind ungekämmt, die Finger von Tinte beschmutzt; in beiden Händen, unter den Armen und im Gürtel hat er Pergamentrollen und Papier. Eine Jammergestalt, dieser papierne Streiter gegen Christus! Erzürnt über den Spott des Herakleos, der Julians Mühen belächelt, ruft er aus: „Weißt du, was ich unter meinem linken Arm hier habe? Nein, das weißt du nicht. Es ist eine Streitschrift wider dich . . . Deine Verse waren schlecht; – ich habe es in dieser Schrift hier bewiesen.“ Immer nur Tinte, immer nur Schriften setzt Julian gegen die Christen in Bewegung. Bis endlich dies Fechten mit Worten zu einem ohnmächtigen Gestammel wird. Im selben Akte möchte der Erboste den Christen seinen Erfolg einreden: „Ich hörte hier etwelche sagen, der Galiläer habe gesiegt. Es könnte so scheinen; aber ich sage euch, es ist ein Irrtum . . . Ich werde –! ich werde –! ja, wartet nur! Ich bereite schon eine Schrift wider den Galiläer vor. Sie soll sieben Kapitel enthalten; und wenn seine Anhänger die zu lesen bekommen, – und wenn noch dazu ‚Der Barthasser‘ – –.“ Und dann erstirbt ihm das Wort auf der Lippe.

Auch Ibsen war nicht zur Tat vorgeschritten; er hatte nur Schrift auf Schrift in die Welt gesandt, war stets von neuem in den Kampf gezogen und hatte das Leben darüber versäumt.

Darum wollen die Menschen seiner letzten Dramen von Büchern und Papier weg und ins Leben hinein. Schon Rosmer lockt es fort von seiner Denkerarbeit. Allmers wirft sein philosophisches Werk von sich, um zu handeln und zu wirken, zunächst um seinen Sohn zu erziehen, dann aber um die Armen zu schützen und zu fördern. Solneß will nicht länger Heimstätten für Menschen bauen, sondern das Leben genießen. Und in wildem Glücksverlangen ruft Erhard Borkman: „Leben, leben, leben!“ Der Epilog aber verkündet als letzte Weisheit: Wer nur für seine Kunst gelebt, hat nie das wirkliche Glück gefunden. Wie sehr dieses Bekenntnis aus Ibsens eigenster Erfahrung geschöpft war, zeigt ein Brief an Jonas Collin vom 31. Juli 1895. Schon damals gestand Ibsen sich ein, daß seine ganze Schöpfung ihm nicht das „Glücksgefühl“ gebracht habe, ohne das „das Ganze“ nichts wert ist.

Ibsen ist im Leben zur Tat nicht durchgedrungen, nur als Dichter konnte er das Gebot der Tat aussprechen, besser gesagt: nur klagen, daß die Menschen der Tat vergessen und in Worten allein sich ausgeben. Dennoch darf heute behauptet werden, daß sein Leben nicht allein der Kunst dienstbar war.

Wohlbemerkt, es ist ein Ruhmestitel Ibsens, daß er der Kunst gedient hat. Was an dieser Stelle über seine Werke vorgebracht worden ist, sollte ja vor allem zeigen, um wieviel mehr Ibsen Künstler ist, als man einst anzunehmen geneigt war. Neben der künstlerischen Leistung indes, die in jedem einzelnen Werke Ibsens vorliegt, besteht eine Leistung, eine Tat zu Recht, die über die Grenzen der Dichtung hinausgreift. Diese Leistung, diese Tat war die Befreiung, die den Zeitgenossen aus Ibsens Schaffen erwachsen ist.

Goethe nannte sich einmal in stolzem Rückblick über sein Wirken einen Befreier. Er wußte, daß er seine Zeit von der Engherzigkeit einer ängstlichen und unaufrichtigen Weltanschauung befreit hatte. Etwas Ähnliches hat Ibsen geleistet.

Ihm war das Leid des Übergangsmenschen aus seinem eigenen Denken und Erleben aufgegangen; denn er war selbst ein Übergangsmensch. Er versetzte dieses Leid in seine Dichtung

und schenkte dadurch der Welt Verständnis für die Seelenkämpfe der Übergangsmenschen. Das Evangelium des Dritten Reiches verkündete er zwar nie in starken Akkorden und ungebrochen. Doch er öffnete ihm die Ohren der Welt, indem er die Seelenvorgänge und die Tragik der Menschen versinnbildlichte, die im Herzen den Gedanken des Dritten Reiches tragen und ihn nicht verwirklichen können.

Seine strenge Selbstkritik ließ ihn diese Tragik in ihrer vollen Stärke erleben. Strenge Selbstkritik hielt ihn auch ab, bei der Zeichnung seiner Leidensgenossen, der Übergangsmenschen, in weichmütige Selbstverteidigung zu versinken. Um so eindringlicher konnte er ihr Leid mitfühlen lassen. Hier wurzelt seine Befreiungstat, die niemals zu gleichem Erfolge gelangt wäre, wenn Ibsen den kämpfenden und leidenden Übergangsmenschen nur zum Gegenstand tränenseliger Rührung mißbraucht hätte.

ANMERKUNG

Ein neues Bild von Ibsens Schaffen ist uns in den letzten Jahren geschenkt worden. Ibsen teilte mit der großen Mehrzahl seiner Dichtergenossen das Schicksal, zu Lebzeiten auch da auf Mißverständnis zu stoßen, wo man bereit war, sich willig zu ergeben und eine neue künstlerische Gedanken- und Formenwelt nach bestem Können zu begreifen. Wieweit die einzelnen Schöpfungen Ibsens und seine ganze dichterische Art mißdeutet worden sind, ließ sich schon erkennen, als im Winter 1904/05 seine Briefe in größerer Anzahl gesammelt hervortraten. Neue Quellen besseren Verständnisses kamen im Herbst 1909 hinzu: die vier Bände seiner „Nachgelassenen Schriften". Auf ihnen fußt schon der zweite, wenig später ausgegebene Band von Roman Woerners geistvollem Buche über Ibsens Werke, ebenso wie die neusten Auflagen von E. Reichs bekanntem Werk und J. Collins Versuch, Ibsens Weltanschauung zu ergründen. Diesen Arbeiten sind auch meine Betrachtungen dankbar verpflichtet.

TRAGIK NACH SCHOPENHAUER UND VON HEUTE

1920

I

DICHTUNG der Ausdruckskunst bedeutet Rückkehr zu Anschauungen Schopenhauers. Mitleid mit dem Menschen, Mitgefühl mit dem Tiere beherrschen einen guten Teil der Dichterbekenntnisse von heute. Aufgegeben ist die Lehre vom Übermenschen. Vor kurzer Zeit konnten deutsche Dramatiker gar nicht oft genug Gewaltnaturen aus der Renaissance, wie Nietzsche sie nahm und anerkannte, in den Mittelpunkt ihrer Stücke stellen. Lieblingsfigur des Tragikers ist jetzt der Mensch, der, bereit sich für andere aufzuopfern, Verzicht auf Ichsucht, Aufgehen des Einzel-Ichs im Ganzen der Menschheit (nicht etwa bloß eines Volks) verkündet. Er tut es zuweilen mit der Gebärde des Bußpredigers.

Paul Claudel leitete seine deutschen Bewunderer auf solche Wege eines Spiritualismus, der den Willen zum Leben und dessen Verwirklichung auf Kosten anderer ablehnt. Aus der großen Schar neuster Dramen nur einen Beleg für solche Hinwendung zu Schopenhauers Weltbild zu nennen, sei hingewiesen auf Julius Maria Beckers „Letztes Gericht“ und auf die Enthüllungen, die hier der „Geist der Menschheit“ einem Sucher macht: Wohl haben im Krieg viele ihr karges Ich großmütig preisgegeben und sind im Ich des Volkes zu höherer Bedeutung aufgegangen. Aber dies Völker-Ich blieb Summierung all der barbarischen Wildheiten der einzelnen. Mit grenzenlosen Umrissen erwuchs das Ich des Ganzen, hassenswert nicht minder als jegliches Ich. Ein zweiter Sturm ist nötig, der die Völker mit ihrem Ich aufgehen läßt im Ganzen der Menschheit. Oder Friedrich Wolfs „Das bist du“, das Drama der versöhnenden Opfertat, nimmt den Begriff des „Tat twam asi“ ausdrücklich auf und in ihm einen der entscheidenden Gedanken von Schopenhauers Sittlichkeit. Wolfs Spiel trifft auch

mit Schopenhauers Ansicht vom Tragischen überein, indem es sich mit Schopenhauer zu dem Satz bekennt, das Leben sei der Güter höchstes nicht. Lösung tragischer Gegensätze fand ja Schopenhauer nicht in irgendwelcher Betätigung poetischer Gerechtigkeit, sondern in dem Verzicht auf die Genüsse des Lebens. Der Held büße so die Erbsünde ab: die Schuld des Daseins. Calderons Worte „Pues el delito mayor del hombre es haber nacido" nahm Schopenhauer für solche Bestimmung des Tragischen in Anspruch.

Allein neuste Dichtung und auch neuste Dramatik bleiben nicht immer stehen bei der unbedingten Verneinung dieser Welt. Es ist ein Irrtum, die Ausdruckskunst schlechthin wie Abkehr von aller bejahenden Tat zu fassen. Sie will nicht bloß Bestehendes zerstören, sie will in diesem Leben zugleich Neues aufbauen, eine Welt des Geists an die Stelle einer Welt des Stoffs setzen. Und wenn solches Streben in seiner Verwirklichung den jungen Dichtern auch schon schwere Enttäuschung, sogar Schlimmeres eingetragen hat, so besteht trotzdem nach wie vor im Kreise der Ausdruckskunst neben weltflüchtiger auch eine wenn nicht unbedingt weltbejahende, doch weltgestaltende Richtung.

Von Schopenhauer geht das ab. Oder mindestens bedürfte es neuer Erfassung und Deutung vereinzelter Gedanken Schopenhauers, die nicht völlig im Zuge seiner Grundüberzeugungen sich bewegen, wenn von dieser Stelle jüngster dichterischer Betätigung ein Weg zu Schopenhauer sich auftun soll. Ich aber möchte überhaupt nicht bei den großen Linien stehen bleiben, an denen so Übereinstimmung der unmittelbaren Gegenwart mit Schopenhauer wie Gegensatz beider sich bemerklich machen. Auch ein Vergleich der ganzen neuen tragischen Dichtung mit Schopenhauers Ansicht vom Tragischen ist nicht meine Absicht. Sondern nur ein Punkt sei näher beleuchtet, an dem sich unzweideutig die Tragik unserer Zeit von Schopenhauer abkehrt.

In § 51 des vierten Buchs seines Hauptwerks scheidet Schopenhauer drei Möglichkeiten des Tragischen. Die beiden ersten

sind leicht zu erfassen. Entweder wird tragisches Leid wachgerufen von außerordentlicher Bosheit des Charakters oder durch blindes Schicksal, also durch Irrtum oder Zufall. Die erste Art findet Schopenhauer wieder in der „Antigone", und zwar in der Betätigung Kreons, bei Shakespeare in Richard III., in Jago, auch in Shylock, ferner in Franz Moor. Noch die Phädra des Euripides holt er heran. Die zweite Art verkörpern ihm der „König Ödipus" des Sophokles, dann überhaupt die Mehrzahl der antiken Tragödien, ferner „Romeo und Julie", Voltaires „Tankred" und die „Braut von Messina". Wieweit er mit solcher Einreihung das Rechte trifft oder nicht, ist hier gleichgültig.

Schwieriger wird ihm die Umschreibung der dritten tragischen Möglichkeit. Sie gründet das Unglück bloß auf die Stellung der Personen zueinander, auf die Verhältnisse. Weder bedarf es eines ungeheuern Irrtums, noch eines unerhörten Zufalls, noch eines Bösewichts. Sondern Charaktere, wie sie in sittlicher Hinsicht gewöhnlich sind, werden unter Umständen, wie sie häufig eintreten, so gegeneinander gestellt, daß ihre Lage sie zwingt, sich gegenseitig, wissend und sehend, das größte Unheil zu bereiten. Unrecht besteht nicht bloß auf der einen Seite.

Schopenhauer reicht dieser dritten Art der Tragik die Palme. Denn sie zeige das größte Unglück nicht wie eine Ausnahme, sondern lasse es, ohne seltener Umstände oder ungewöhnlicher Menschen zu bedürfen, leicht und von selbst fast wie etwas Wesentliches hervorgehen aus dem Tun und aus den Charakteren der Menschen. Ungeheures Schicksal und entsetzliche Bosheit empfinden wir als schreckliche, aber nur aus großer Ferne drohende Mächte. Aber die Tragik der dritten Art zeigt, wie Glück und Leben zerstört werden auf Wegen, die jeden Augenblick zu uns führen können. Die wesentlichen Züge solcher Verflechtungen kann auch unser Schicksal annehmen. Solche Handlungen zu begehen, wären auch wir fähig. Diese Tragik empfiehlt eindringlicher als jede andere, zur Entsagung zu flüchten.

Von Grundüberzeugungen aus gelangt Schopenhauer zu seiner Wertung. Wie ihm um seiner Weltverleugnung willen die Tragödie zum Kunstwerk der Lebensverneinung wird, so schätzt er die eine tragische Abart am höchsten, die unbedingt und ohne Möglichkeit einer Ausflucht die Gefahren des Lebens aufdeckt.

Schopenhauer weiß, daß dergleichen Tragik nicht leicht zu erbringen ist. Mit dem geringsten Aufwand von Mitteln, bloß durch deren Stellung und Verteilung soll sie die größte Wirkung erzielen. Daher sei selbst in den besten Trauerspielen die Schwierigkeit nur umgangen. Wirklich hat Schopenhauer bloß ein einziges vollkommenes Muster zu nennen: Goethes „Clavigo". Er führt noch „Hamlet" an, meint aber nur Hamlets Beziehungen zu Laertes und Ophelia. Ebenso hebt er aus dem „Faust" (der ihm bei der Abfassung seines Hauptwerks nur mit dem ersten Teil vorlag) bloß die sogenannte Gretchentragödie heraus. Wenn er endlich neben Corneilles „Cid" noch „Wallenstein" heranholt, so hat er natürlich auch nur Max und Thekla im Sinn.

Im 15. Buch von „Dichtung und Wahrheit" sagt an oft angerufener Stelle Goethe, wie sein „Clavigo" gemeint war. Der Bösewichter müde, die aus Rache, Haß oder kleinlichen Absichten sich einer edlen Natur entgegensetzen und sie zugrunde richten, wollte er in Carlos reinen Weltverstand mit wahrer Freundschaft gegen Leidenschaft, Neigung und äußere Bedrängnis wirken lassen. Das erhärtet die Richtigkeit von Schopenhauers Deutung.

Goethes „Clavigo" tut einen wichtigen Schritt hinaus über die nur wenig ältere „Emilia Galotti", die des Bösewichts Marinelli bedarf, um Tragik in die Wege zu leiten. „Clavigo" ist der Ausgangspunkt einer langen Reihe von Dramen, die auf den Bösewicht verzichten. Sie gehören allerdings zum großen Teil einer Zeit an, die jünger ist als Schopenhauers Hauptwerk. Heute stünden viel mehr Belege für Schopenhauers dritte Art des Tragischen zur Verfügung als vor hundert Jahren.

Gegen das Ende des Jahrhunderts hin erreichte die Tragik, die ohne Bösewicht und nicht durch Zufall oder Irrtum tragische Gegensätze erzielen will, immer mehr eine beherrschende Stellung. Wie in allem andern, kehrt sich jüngste Kunst auch hier ab von den Bräuchen, die sie vorfindet. Der böse Mensch lebt im Trauerspiel wieder auf. Scharf und groß wird wieder der Gegensatz zwischen den Persönlichkeiten, für die der Dichter sich einsetzt und die er als gut empfindet, und ihren Gegenspielern, die als Verkörperungen des Bösen gefaßt werden. Walter Hasenclevers Drama „Der Sohn" von 1914 dürfte einer der ersten deutschen Versuche sein, dem Bösewicht seine alte Stellung in der tragischen Verwicklung zurückzugeben, ihn auch ausdrücklich als einen Bösewicht hinzustellen. Im ersten Auftritt des fünften Aufzugs ist der Vater empört, daß in einer Versammlung einer gegen die Väter gesprochen hat. Ein Polizeikommissar sucht ihn zu beruhigen mit der Bemerkung, der Vortrag sei nur gegen die unmoralischen Väter gerichtet gewesen. Der Vater antwortet höhnisch (so verlangt es ausdrücklich die Bühnenanweisung), fordert äußerste Strenge gegen ein Vorgehen, das er als einen Verrat an der eigenen Familie empfindet, und kennzeichnet sich selbst damit als einen der unmoralischen Väter. Der Schluß des Stücks macht kein Hehl daraus, daß der Dichter den Untergang dieses Vaters wie einen Sieg der guten Sache empfindet. Den Weg von Hasenclevers „Sohn" begingen inzwischen viele Vertreter der Ausdruckskunst.

Schopenhauer aber wurde, im Sinn seiner Rangordnung der tragischen Möglichkeiten fortschreitend, immer unduldsamer gegen Dramatiker, die zwischen ihre Gestalten weite Abstände sittlichen Verhaltens legen. Schon im 37. Kapitel des zweiten Bandes der „Welt als Wille und Vorstellung" kehrt er sich gegen Dramen, die ihren Menschen zu viel Edelmut einimpfen. Er nennt Lessings „Minna von Barnhelm". Er versichert ironisch, so viel Edelmut, wie der einzige Marquis Posa darbiete, sei in Goethes sämtlichen Werken zusammengenommen nicht aufzutreiben. Die „Parerga und Paralipomena" steigern das zu

dem Vorwurf, der seitdem ihnen immer wieder nachgesprochen worden ist: Schiller scheide seine Personen ziemlich scharf in schwarze und weiße, in Engel und Teufel. Shakespeare hingegen zeige Menschen im Spiegel der Dichtkunst, nicht moralische Karikaturen. Er habe in die Welt hineingesehen, Schiller hingegen in die „Kritik der praktischen Vernunft". An anderer Stelle verdenken die „Parerga und Paralipomena" es Schiller, daß er den Teufel gern schwarz male, und daß seine sittliche Billigung oder Mißbilligung der von ihm dargestellten Charaktere durch ihre Worte durchklinge. Bei Shakespeare habe jeder, während er dasteht und redet, vollkommen recht, und wäre er der Teufel selbst. Auch bei Goethe; Schopenhauer empfiehlt, den Herzog Alba von Goethes „Egmont" mit dem Herzog Alba des „Don Carlos" zu vergleichen. Dabei ist Schopenhauer sich bewußt, daß Shakespeares Menschen, besonders in den Historien, durch Eigennutz und Bosheit geleitet werden, mit wenigen und nicht zu grell abstechenden Ausnahmen. Ihn stört nur der Bösewicht, der von vornherein wie etwas Verwerfliches in ein Drama hinein- und dem guten Menschen entgegengesetzt wird. Von Jago und von Richard III. sagt er freilich hier kein Wort, auch nicht von Shylock, den er doch bei der Scheidung der drei Arten des Tragischen zu den Bösewichten des Trauerspiels zählt.

Schopenhauer war nicht der erste, der in Deutschland gegen den Bösewicht im tragischen Spiel Bedenken hatte. Lessing, der Schöpfer Marinellis, kommt in der „Hamburgischen Dramaturgie" mehrfach auf den Bösewicht zu sprechen, weist ihn zwar nicht völlig aus der Tragödie hinaus, hat indes eine Fülle von Bedenken gegen die Bösen bei Corneille, auch gegen die Gestalt, die sein Jugendfreund Christian Felix Weiße in einer Umstilisierung von Shakespeares Stück dem dritten Richard gab. Besonders fordert er, daß der Bösewicht sein lasterhaftes Tun für unvermeidlich und notwendig halte. Da kündigt sich leise an, was durch „Clavigo" zum Ausbruch kam: die Neigung, vom Bösewicht im Trauerspiel abzusehen oder mindestens dem Bösewicht engere Grenzen zu ziehen und ihm seine einseitigsten

Züge zu nehmen. Zu voller Ausprägung gelangte das bald nach Schopenhauers Hauptwerk durch Hebbel.

In einer späten Äußerung, in der Besprechung von G. G. Gervinus' „Geschichte des 19. Jahrhunderts", schrieb 1862 Hebbel den Satz hin, von dem dramatischen Dichter sei es bekannt, daß er um so weniger tauge, je mehr Bösewichte er brauche. „Wie schwarz ist der Teufel bei den kleinen Talenten, wie oft wird er zitiert, und wie weiß Shakespeare selbst seine furchtbarsten Charaktere auf Naturbedingungen zurückzuführen, die ihnen die Existenzberechtigung sichern!" Das stimmt genau zu Schopenhauers Ansicht. Lange ehe Hebbel einen Blick in Schopenhauers Schriften geworfen hatte, war er zu solcher Überzeugung gelangt. Er hatte auch schon wichtige Bekenntnisse über seine Auffassung des Tragischen veröffentlicht, als er im März 1844 zu Paris entdeckte, daß Hegels tragischer Schuldbegriff und Hegels Bestimmung echtester Tragik mit seinen eigenen Annahmen übereinträfen.

Der § 140 von Hegels Rechtsphilosophie, der von Hebbel angeführt wird, berührt sich an entscheidender Stelle mit Schopenhauer. Auch Hegel verficht eine Tragik, in der auf keiner Seite volles Unrecht besteht. Er fordert gleichberechtigte sittliche Mächte, die sich Sittlichem entgegensetzen, also beide recht und unrecht haben. Die wahre Sittlichkeit gehe dann zuletzt als Siegerin über Einseitigkeit, versöhnt mit uns, hervor. Wir erheben uns an dem Triumph des Wahren und müssen nicht den Untergang des Besten miterleben. Das ist nach Hegel das wahrhafte reinsittliche Interesse der antiken Tragödie.

Diese Ansicht wurzelt so tief in Hegels Überzeugung, daß sie schon in der „Phänomenologie des Geistes" von 1807 sich ankündigt; nur zu greifbarerer Darlegung gelangt sie in den „Grundlinien der Philosophie des Rechts", die 1821 zum erstenmal, dann in der Gesamtausgabe seiner Schriften als achter Band, herausgegeben von Ed. Gans, in erster Auflage 1833, in zweiter 1840 veröffentlicht wurden. Unnötig ist, noch besonders hervorzuheben, daß Hegel dank seinem Weltbild auch

hier von ganz andern Voraussetzungen ausgeht als Schopenhauer. Durchaus stimmen sie überein in der Wertschätzung einer Tragik, die gleichmäßig Recht und Unrecht auf Spieler und Gegenspieler verteilt.

Wie enge Hebbels Ansicht vom Tragischen mit Hegels Auffassung zusammenhängt, gesteht Hebbel, sonst geneigt, Hegel zu befehden und Hegels Worte abzulehnen, im Tagebuch vom 25. März 1844 unzweideutig genug ein. Seinen Fingerzeig hat die Forschung schon längst sich zu Herzen genommen. Wir wissen heute, daß Hebbel in seinen Dramen des Bösewichts entraten konnte, weil er wie Hegel ein dialektisch geordnetes Aufsteigen der Sittlichkeit in der Entwicklung der Menschheit erblickte. Die Gegensätze des dialektischen Ablaufs verteilte Hebbel auf die Menschen, die sich in seinen Dramen gegensätzlich gegenüberstehen. Der eine vertritt eine ältere, der andere eine jüngere Stufe sittlicher Entwicklung der Menschheit. Und da solches Zusammentreffen zweier Entwicklungsschichten der Menschheit für Hebbel unentbehrlich ist, holt er seine tragischen Stoffe aus den Zeiten, in denen sich das Rad der Welt zu einer neuen Drehung anschickt, also aus Übergangszeiten. Einseitiges trifft auf Einseitiges; beides aber ist bedingt durch die Zeit, nicht durch persönliche Böswilligkeit. Wer dann wie Kandaules im Widerstreit erliegt, im Bewußtsein, trotz allem Unrecht, das er begangen hat, doch einen Vorstoß im Sinn kommender Sittlichkeit gewagt zu haben, darf sich trösten mit dem Bewußtsein: „Die Zeit wird einmal kommen, wo alles denkt wie ich.“ Sein Tun war nicht absolut, aber relativ berechtigt. Allein wer wie Hebbel und wie Hegel Sittlichkeit als etwas Entwicklungsfähiges faßt, für den ist jede irdische Stufe des Sittlichen bloß etwas Relativberechtigtes. Absolute Sittlichkeit liegt als fernes Ziel unerreichbar vor uns, ein Ideal, dem man sich nähern, das man nie völlig verwirklichen kann.

Ein Schritt zur Anerkennung des sittlichen Relativismus, aber noch lange nicht der sittliche Relativismus, der im weitern Ablauf des 19. Jahrhunderts auch auf dem Feld dramatischer

Dichtung sich durchsetzen sollte. Immerhin trennt sich Hebbel mit Hegel schon fühlbar von Schillers kantisch gedachtem absolutem sittlichem Wertmaßstab. Undenkbar wäre zwischen Wallenstein und Max die Erörterung der Frage, ob Wallensteins Verrat an Österreich morgen oder übermorgen ein anderes sittliches Urteil zu gewärtigen hätte als heute. Schillers Wallenstein könnte nie mit irgendeinem Anschein des Rechts behaupten, die Zeit werde einmal kommen, wo alles denke wie er. Don Cesar gibt freiwillig sein Leben hin, um schwere Schuld zu büßen. Doch nicht von ferne denkt er an die Möglichkeit, nur unter dem Druck einer Sittlichkeit zu stehen, die durch die Zeit bedingt ist und mit der Zeit sich wandeln, einer künftigen besseren Sittlichkeit Raum geben müsse. Etwa der Sittlichkeit des Machtmenschen, für den sich, was von Kant verneint wird, in Bejahtes umsetzt.

Es fragt sich, ob Ibsen auf dem Weg relativistischer Sittlichkeit weiter vorgedrungen ist als Hebbel, mit dem er die Überzeugung teilt, daß Sittlichkeit im Lauf der Zeiten sich verändere. Des Bösewichts entriet er sicherlich immer mehr und mehr. Rektor Kroll in „Rosmersholm“ vertritt zwar als Gegenspieler eine sittliche Macht, die das Recht für sich in Anspruch nimmt, die überdies — wie Hegel es meint – der Sittlichkeit Rosmers und Rebekkas gleichberechtigt ist. Doch Pastor Rosmer und Rebekka kommen nahe an Schillers Don Cesar heran, wenn sie freiwillig ihr Leben hingeben, um für begangene Schuld zu büßen. Sie begründen ihren letzten Schritt freilich nicht durch den Hinweis auf den kategorischen Imperativ. Bestehen aber bleibt etwas von dem großen gigantischen Schicksal, das den Menschen erhebt, wenn es ihn zermalmt. Wie Schiller, getragen von Kants Sittenlehre, es für die Tragödie forderte, erwirkt sich am Ende der Eindruck des Tragischerhabenen durch einen Entschluß, der aus freier Selbstbestimmung gefaßt wird. Am wenigsten ist Ibsen geneigt, die sittliche Schuld, die in dem Vorgehen Rebekkas liegt, schlechthin zu vergeben. Er läßt diese Schuld durch Worte Rebekkas begreiflicher werden. Er macht sie entschuldbarer, als vielleicht Schiller es getan hätte.

Er lauscht der Seele des Menschen und ihrem Unterbewußtsein Geheimnisse ab, um die sich Schiller kaum kümmert. Allein Erklärung, die aus der vertieften Kenntnis der Seele schöpft, erhebt hier nicht den Anspruch, von den sittlichen Pflichten zu entbinden, die dem Menschen auferlegt sind in seinem Verhalten zum Mitmenschen.

Den Eindruck relativistischer Sittlichkeit, einer Sittlichkeit, die gleichmäßig zwei völlig entgegengesetzten Richtungen des Wollens und Handelns gerecht wird, gewinnt weit weniger der Betrachter eines einzelnen Dramas von Ibsen, als wer eine Reihe zeitlich aufeinanderfolgender Stücke Ibsens vornimmt. Oben (S. 506 f.) versuche ich, das Eigene des Nacheinanders von Ibsens Schöpfungen als ein Fortschreiten in dialektischen Gegensätzen zu bezeichnen. Seine sittliche Selbstbesinnung stellte immer wieder neue Ziele auf und erkannte immer wieder, wieviel Täuschung dabei unterlief. Wenn er ein Werk beendete, hatte er sich meist entschlossen, den Gedanken, zu dessen künstlerischer Verklärung das Werk dienen sollte, abzulehnen, ihn nur noch wie eine Quelle tragischen Leids zu fassen. Im ganzen Zusammenhang seines Schaffens bedingte dies Verfahren, daß ein neues Werk wirken konnte wie Absage an das unmittelbar vorangehende. „Puppenheim“ und „Gespenster“ oder „Volksfeind“ und „Wildente“ dürfen als solche gegensätzliche Paare gefaßt werden. Es ist, als nähme in jedem dieser Paare das zweite Stück zurück, was im ersten zum Ausdruck gelangt ist. Doch nicht das Bedürfnis, sittliche Gegensätze zu begreifen und verständlich zu machen, sondern ruhelose und stets unbefriedigte Selbstprüfung, ein rastloser sittlicher Drang lebte sich in Ibsens Schaffen aus.

Gerhart Hauptmanns „Einsame Menschen“ greifen mit neuen Mitteln und von neuem Standpunkt die Tragik von „Rosmersholm“ auf. Das Ende zeigt nicht einen Menschen, der, sein eigener Richter, aus freiem Entschluß in den Tod geht, sondern ein weicher und widerstandsloser Mensch, der unter dem Druck eines schweren Erlebens sich selbst mit fester Hand zu führen verlernt hat, dessen sittliche Selbstbestimmung ver-

nichtet ist, taumelt in den Selbstmord hinein. Von Ibsens Bedürfnis, Gerichtstag über sein eigenes Ich zu halten, ist so wenig zu verspüren wie gleich darauf am Schlusse der „Versunkenen Glocke". Und wie auf dem Wege von Ibsen zu Hauptmann Sittliches sich erweicht, so verlieren auch die tragischen Gegensätze an Schärfe und Wucht. Folge ist ein noch unbedingteres Bekenntnis zu der tragischen Art, die als dritte von Schopenhauer bezeichnet und als beste bewertet wird, zu der Tragik des „Clavigo", zu Hegels und Hebbels Anschauung, daß gleichwertige Mächte von ebenbürtiger Sittlichkeit zusammentreffen sollen im Trauerspiel. Könnte in Rebekka West noch etwas von bösem Wollen entdeckt werden, ist sie in jungen Jahren von der Verbrechernatur ihres Vaters zu unsittlicher Lebensführung erzogen worden, so hat Anna Mahr bloß alle Kennzeichen eines guten Menschen. Gütig sind auch ihre Gegenspieler. Ganz wie Schopenhauer es wünscht, wird Unglück in den „Einsamen Menschen" nicht herbeigeführt durch einen ungewöhnlichen Charakter, sondern leicht und von selbst, fast wesentlich notwendig geht aus dem Tun und aus der Beschaffenheit von Menschen, die so gut wie nichts Ungemeines an sich haben, tragische Verwicklung hervor.

Tragik, die aus kleinsten Gegensätzen keimt, zwischen deren Trägern keinerlei unvereinbare sittliche Widersprüche bestehen, wurde durch Hauptmann auf viele Jahre hinaus Lieblingsaufgabe deutscher Dramatiker. Vielleicht noch weiter als Hauptmann gelangte auf dessen Spuren der Wiener Arthur Schnitzler. In den „Einsamen Menschen" treffen immer noch hebbelisch alte und neue Zeit aufeinander. Im „Zwischenspiel" Schnitzlers kommt es zu tragischer Entfremdung zweier Menschen, die beide gleichmäßig neue vorurteilslose Sittlichkeit und Verzicht auf alte, scheinbar entwertete und abgenutzte sittliche Bedenken anstreben. Möglichkeit gleicher tragischer Entzweiung tut sich – wie Schopenhauer verlangt – hier auf, vielleicht nicht für jeden andern, aber gewiß für die vielen, die so frei über die Sitte der Vergangenheit wegblicken wie Mann und Frau im „Zwischenspiel", Naturen von hoher seelischer

Bildung, Menschen, die sich bewußt sind, das Beste ihrer Zeit in sich zu verkörpern.

Und wie Schnitzler aus kleinsten Gegensätzen Tragik ableitet, so denkt er auch nicht daran, über seine Menschen zu richten. Er will sie verstehen. Er möchte relativistisch Handlungen begreifen, die vor strengerem Gericht schlechthin als unrecht, wohl gar als unsittlich befunden werden könnten. Nicht wesentlich anders hatte Hauptmann es gemeint.

Ihm aber ergab sich noch eine Steigerung sittlich relativistischer Tragik: eine Tragik, deren Leid es ist, Menschen und ihr Handeln nicht begreifen zu können, sie für unsittlich halten zu müssen. Wenn endlich Verständnis sich ermöglicht, wenn das Schwerbegreifliche endlich begriffen ist, dann ist auch das tragische Leid überwunden. Versöhnlich klingt das Stück aus.

Hauptmanns „Michael Kramer" stattet in den beiden ersten Aufzügen, also in der ersten Hälfte des Dramas, den Sohn Kramers aus mit Merkmalen, wie sie der junge Schiller kaum ausgiebiger seinen Bösewichten geliehen hätte. Im ersten Aufzug, wenn Arnold Kramer mit seiner Mutter spricht, vollends im zweiten, wenn der Sohn den Vater unbedenklich belügt. Michael Kramer schreit qualvoll auf: „Du bist nicht mein Sohn! – Du kannst nicht mein Sohn sein! Geh! Geh! Mich ekelts! Du ekelst mich an!!"

Bloß ganz leise ist in den beiden ersten Aufzügen angedeutet, daß Arnold Kramer ein hochbegabter, aber tiefunglücklicher Mensch ist, ein echter Künstler, der schwer an den Hemmungen seiner Seele leidet. Beinahe ist dem Darsteller überlassen, die gewinnenden Züge stärker zu betonen, damit die Wendung begreiflicher werde, die sich in der zweiten Hälfte des Stücks vollzieht. Schon im dritten Aufzuge gewinnt Arnold das Mitgefühl des Zuschauers, sobald er zu zotigen Philistern in Widerstreit gelangt. Wenn im vierten Aufzug Michael Kramer vor dem toten Sohn steht, ist alles wie weggelöscht, was jemals zwischen beiden eine unübersteigliche Mauer errichtet hatte. Endlich meint Kramer den Sohn recht zu verstehen, den nicht

begreifen zu können, den verurteilen zu müssen das Leid seines Lebens gewesen war. Er beugt sich vor ihm. Er bekennt: „Ich war die Hülse, dort liegt der Kern." Er klagt sich selbst an, den Sohn gequält, diese Pflanze vielleicht erstickt zu haben. „Und nun ist er mir so ins Erhabne gewachsen."

Was Kramer über seinen toten Sohn zu sagen hat, nimmt so viel Raum in Anspruch innerhalb des wenig umfangreichen Stücks, daß der Schwerpunkt noch unverkennbarer hinrückt zu der Frage des Begreifens. Der sittliche Zusammenprall löst sich auf in einem Licht, das die verwerflichen Züge eines Menschen wegleuchtet und die Hindernisse tilgt, die vollem Verstehen im Wege sind. Dies Licht strahlt der Tod aus.

Fast gleich im Ausgang und in der Bedeutung, die auf tragischer Bühne dem Begreifen zugemessen wird, ist dem Spiel von Arnold Kramer das Legendenspiel „Kaiser Karls Geisel". Wie Michael an seinem Sohn, leidet der alternde Kaiser an dem Dirnlein Gersuind, das aussieht wie eine Heilige und unheiliges Wort im Munde führt, unheilige Tat begeht. Den blonden Irrwisch, das sehr aberwitzige Ding möchte der Kaiser veredeln. Sowenig sie geneigt ist, von diesem Mann anderes zu verlangen als von allen übrigen, Kaiser Karl kann doch noch am Ende des zweiten Aufzugs sie entlassen mit dem Wunsche: „Eile! deine Seele entsühne, bade sie von Flecken rein!" Im nächsten Aufzug eröffnen sich ihm freilich Blicke in Gersuinds Treiben, die ihn zwingen, sie mit ähnlicher Gebärde von sich zu weisen wie Michael Kramer den lügnerischen Sohn: „Stehst du noch immer da? Die Peitsche denn . . ." Des Spielzeugs ist er müde. Wie Michael Kramer leidet er minder an dem sittlichen Gegensatz, der zwischen ihm und einem andern Menschen klafft, als an der Unfähigkeit, die Stelle zu finden, von der aus ihm eine unverständliche Seele begreiflich wird. Und wie dort ersteht auch hier die Möglichkeit des Begreifens, sänftigend und erlösend, wenn diese schwerbegreifliche Seele dahingegangen ist.

Ein Vergleich mit Grillparzers „Jüdin von Toledo" läßt das Wesentliche von „Kaiser Karls Geisel", läßt überhaupt die

Eigenart solcher Tragik des Nichtverstehenkönnens noch fester erfassen. Die beiden Stücke sind miteinander engverwandt, aber an entscheidender Stelle grundverschieden. Da wie dort ist ein König, das eine Mal ein alternder, das andere Mal ein junger, umstrickt von dem Liebreiz eines leichtherzigen, sinnlich bezaubernden Geschöpfs. Da wie dort fühlt der Mann in dem Mädchen etwas sittlich Minderwertiges. Der junge Fürst leert die Schale, die der alte nicht an die Lippen zu setzen wagt. Doch auch dem König Alfons drängt sich in dem Erlebnis etwas so Übermächtiges auf, daß er wie Kaiser Karl seines Reiches vergißt und Fürstenpflicht versäumt. Daher schaffen die Würdenträger des Landes das Hindernis beiseite. Sie töten das Mädchen. Wenn jedoch Kaiser Karl angesichts der Ermordeten zum erstenmal ihr Wesen ganz zu fassen meint, so erwirkt in König Alfons der Anblick der Getöteten genau das Gegenteil. Das Böse, das in ihr steckte, offenbart sich ihm. Er streift von sich ab, was er wie eine Befleckung empfindet. Er entscheidet sich sittlich gegen sie. Und während Kaiser Karl gerade durch das Bewußtsein, jetzt endlich ganz begriffen und verziehen zu haben, Mut zu frischem Aufschwung und zu neuer Herrscher- und Heldentat gewinnt, ersteht gleiches in Alfons dank der entgegengesetzten Erkenntnis; er wirft das Erlebte von sich, um in sittlicher Selbstbescheidung sein ganzes künftiges Leben dienstbar zu machen tatkräftiger Buße für das vergangene.

Sittliche Entscheidung und bloßes Begreifenwollen stehen da einander gegenüber. Grillparzer trifft die Wahl zwischen Gut und Böse. Hauptmann läßt in einem Menschenkind, das fast allen für böse gilt, zuletzt noch etwas Gutes erkennen. Hart wirkt der Wiener Grillparzer neben Hauptmann. Man hat dem Dichter der „Jüdin von Toledo“ verdacht, daß er seinem König es so leicht mache, die Pflichten gegen die Tote loszuwerden. War das nicht auch schon das Urteil einer Zeit, die in sittlichen Dingen immer mehr einer relativistischen Wertung zuneigte? Sicherlich übersah sie, auf welcher Seite in dem Zusammenstoß von Pflichten, den der König Grill-

parzers in sich erlebt, die ernstere und heiligere Verpflichtung liegt.

Hauptmann jedoch setzt sich durch die weiche Empfänglichkeit, die er wie seinem Michael Kramer so auch seinem Kaiser Karl leiht, der Mißdeutung aus. Könnte nicht ein williger Zweifler einwenden, beide fühlten sich versöhnt mit dem Menschen, der ihnen seelisches Leid wegen seines sittlichen Verhaltens bereitet hat, sobald der Tod diesem Menschen unmöglich macht, von neuem den Gegensatz zu bewähren, der zwischen ihm und anspruchsvollern sittlichen Forderern besteht? Empfinden vielleicht Michael Kramer und Kaiser Karl wirklich nur deshalb in sich keinen Widerspruch mehr zu den Toten, weil die Toten ihnen nicht mehr widersprechen können? Besonders aus den Worten Kaiser Karls geht wenig klar hervor, was ihn eigentlich ermächtigt, Gersuind zuletzt wie eine Verklärte zu sehen. Wie immer, wenn Hauptmann in letzter tiefaufgewühlter Rede einen Menschen aussprechen läßt, was wie ein schwer deutbares Geheimnis endlich sich enthüllt hat, versagen ihm die Worte. „Gott zerschellte an dem Engel, den er schuf – von Menschenmacht ganz zu geschweigen und von mir!“ Vernehmlicher als eine endlich erzielte Deutung des Rätsels Gersuind klingt aus Kaiser Karl das Geständnis: „Was ich ihr streng verschwieg, das sag ich euch: ich liebte sie!“ Tritt da an die Stelle relativistischen sittlichen Wertens nicht vollends bloß allesverzeihende, alle Bedenken wegschwemmende Liebe?

2

Die Gefahr, die einer relativistisch wertenden Tragik droht, erfüllt sich in beiden Stücken Hauptmanns: der sittliche Konflikt verliert den Boden unter den Füßen. Diese Gefahr wurde schon vor dem Erscheinen „Michael Kramers“, also lange vor „Kaiser Karls Geisel“ aufgedeckt durch Hauptmanns Gegenfüßler Paul Ernst. Sein Aufsatz „Das Drama und die moderne Weltanschauung“ von 1898 ist inzwischen übergegangen in das Buch „Der Weg zur Form“. Er bezeichnet

als die schlimmste Gefahr des Tragischen die Ansicht von der Relativität aller Sittlichkeit. Wenn es keine objektiven, allgemeinen und unter allen Umständen gültigen Regeln der Sittlichkeit gebe, dann gebe es nur noch ein Verstehen, sagte Ernst. Er nahm mit dieser Behauptung Stücke von der Art der beiden Dramen Hauptmanns im Gedanken vorweg. Er war sich bewußt, daß naturalistisches Drama auf dieses Ziel losgehe. Er beschuldigte Euripides, durch den sittlich relativistisch gedachten Satz, dieselbe Handlung könne je nach Person und Umständen gut und böse sein, der griechischen Tragödie das Ende bereitet zu haben. Er führte den sittlichen Relativismus des Euripides zurück auf die Sophisten des Altertums und nannte sie die Zerstörer des antiken Dramas. Er stellte fest, daß der soziologische Positivismus des 19. Jahrhunderts, in dem die relativistische Sittlichkeit des naturalistischen Zeitalters und des naturalistischen Dramas wurzelt, übereinstimme mit der alten Sophistik. Er stützte die Behauptung auf den Versuch des Positivisten Ernst Laas, den Sophisten Protagoras vom Standpunkt des Positivismus zu rechtfertigen.

Ernst eröffnete einer Tragödie wieder die Bahn, die nicht bloß auf Verstehen, sondern auf sittliches Werten ausgeht. Wie in anderm wurde auch in dieser Wendung Ernst Wegweiser einer neuen Kunst, Wegbereiter des sogenannten Expressionismus. Als einer der ersten kündigte er die Umkehr an, die sich seitdem wie auf dem Feld der Dichtung auf dem Feld philosophischer Selbstbesinnung vollzogen hat. Das ist ja das Große des Augenblicks, daß sich Kunst gemeinsam und einhellig mit Weltanschauungslehre zu Neuem durchringt. Beide wollen zurückkehren zu einem Bekenntnis, das dem Weltbild jüngster Vergangenheit widerspricht und ältere Überzeugungen neu belebt.

Die große Wandlung spiegelt sich in einem Denker, der vor kurzem dahinging. Er erlebte in sich noch die Umkehr, die über philosophisches Denken gekommen ist. Georg Simmel war vor einem Menschenalter der unbedingteste Vorkämpfer

relativistischer Sittlichkeit. Als er starb, war er auf dem Wege zu dem entgegengesetzten Ende.

Als Simmel vor etwa einem Menschenalter seine „Einleitung in die Moralwissenschaft" schrieb, lehnte er ausdrücklich ab, der Wissenschaft die Aufgabe einer Festsetzung sittlicher Vorschriften zuzuweisen. Nicht sie habe Ideale aufzustellen. Vielmehr bescheide sie sich, das vorhandene sittliche Leben zu beschreiben, ohne zu ihm eine wertende Stellung einzunehmen. Wissenschaft blieb damals für Simmel die Erforschung sittlicher Tatsachen nur so lange, wie sie die Begriffe Altruismus, Egoismus, sittliches Verdienst, sittliche Schuld, Glückseligkeit, kategorischer Imperativ, Zweck, Freiheit und Verwandtes vom Standpunkt der Ergründung des Seelenlebens zergliederte. Simmel nannte daher jeden Versuch, sittliche Normen aufzustellen, unwissenschaftlich.

Die letzte Folgerung aus den Grundsätzen relativistischer Auffassung des Lebens war mit dieser Entscheidung für die Lehre von der Sittlichkeit gezogen. Doch wie Philosophie um 1900 überhaupt vom Relativismus sich abzuwenden begann, so war auch bei Simmel zuletzt Abkehr von den Ansichten zu verspüren, die er zu Beginn der neunziger Jahre vertreten hatte. Gleichgültig ist hier, die Männer zu nennen, die ihn zu einer Sinnesänderung bewogen haben mögen. Wichtig bleibt nur, daß er eines Tages der Wissenschaft das Recht, Sittliches zu werten, wieder zuerkannte.

Die Bedeutung, die für Simmel selbst wie für seine Zeit solche Wandlung hatte, ist erfolgreich herausgestellt in dem Nachruf, den im 24. Band der „Kantstudien" ihm Max Frischeisen-Köhler stiftete. Simmel, für die Welt einst schlechthin ausgeprägter Verfechter des Relativismus, scheinbar bestrebt, den Relativismus zur äußersten Subjektivität der Moderne zu steigern, drang zuletzt zu einem neuen Absolutismus durch. Frischeisen-Köhler nennt es einen Gewinn, der einer kommenden systematischen Epoche unserer Philosophie nicht verloren gehen kann, daß Simmel schließlich zu allgemeinsten metaphysischen Überlegungen gelangte, die unmittelbar in die

deutsche Spekulation und in die Fragestellungen unserer Zeit einmündeten. In einem der geistig Beweglichsten setzte sich das Bedürfnis des Gemüts nach absolutem Halt durch. So wurde für Simmel der Relativismus, der das letzte Wort aller Kritik zu sein schien, zu einer bloß vorletzten Ansicht.

In Simmels Verhalten spiegelt sich, was gleichzeitig der deutschen geistigen Welt zum Erlebnis geworden ist. Ein eindrucksvoller Redner, ein vielgelesener Schriftsteller, hat Simmel die Wandlung mitbestimmt, die sich in den jüngstvergangenen Jahren auch außerhalb philosophischer Kreise ergab. Wenn er einst deutsche Dichter zum Relativismus erzog und seinen starken Anteil hatte an einer Kunst, die begreifen und nicht werten wollte, wo es sich um Fragen sittlichen Lebens drehte: so wurde er auch zum Wegweiser einer neuen Jugend, die an die Stelle des Begreifens das Werten wieder einsetzte und vor allem der Tragödie sittliche Entscheidung, zugleich erneute Trennung von Gut und Böse zuführte.

Wie sich seit Hasenclevers „Sohn" Absolutismus der Sittlichkeit in deutscher dramatischer Dichtung immer mehr durchsetzt, will meine „Deutsche Dichtung seit Goethes Tod" erweisen. In dem Sammelwerk „Zur Einführung in die Kunst der Gegenwart", das zuerst im Sommer 1919 hervortrat, suchte ich einen Teil der Zusammenhänge, die hier erwogen werden, schon (S. 33 ff.) anzudeuten. Füglich darf jetzt darauf verzichtet werden, weitere Belege für die Stellung heranzuholen, die zu relativistischem Begreifen und zu absolutem Werten Strebungen und Taten neuester Dichtung einnehmen.

Wenn indes hier von Anfang an der Gegensatz zwischen jüngster deutscher Dichtung und Schopenhauer ins Auge gefaßt worden ist, so muß nunmehr zugestanden werden, daß solcher Gegensatz nicht besteht, soweit es wieder zurückgeht zu nichtrelativistischer Sittlichkeit. Zwar nimmt man und nahm man besonders auf der Dresdner Schopenhauer-Tagung in den Pfingsttagen des Jahres 1920 Schopenhauer für alles mögliche in Anspruch, was um 1900 sich im deutschen Denken ergeben hat. Allein wer wagte wohl, Schopenhauer zum

sittlichen Relativisten zu machen? Der Gegensatz zwischen Schopenhauer und der Tragödie von heute besteht bloß, soweit Schopenhauer für seine dritte Art des Tragischen eintritt und in ihr die höchste Leistung tragischer Kunst erkennt. Die Kräfte, die heute in der Tragödie zusammenprallen, bedeuten nicht ein gleiches Maß von Recht und Unrecht. Wieder liebt man es, das Unrecht auf einer der beiden Seiten mindestens beträchtlich überwiegen zu lassen. Wieder nimmt der Dichter Partei für die eine und gegen die andere seiner Gestalten.

Strindberg allerdings, in dem mit Recht ein wichtiger Anreger unserer Neusten erblickt wird, soll nach Hans Taubs Schrift von 1918 über das „Traumspiel" (S. 53f.) in diesem Bekenntnisdrama den Standpunkt durchaus wahren, den die dritte Art des Tragischen nach Schopenhauer einnimmt. Wieweit Taub zuzustimmen ist, sei nicht weiter erwogen. Daß Strindberg sonst auch mit ungleichmäßigerer Verteilung von Recht und Unrecht arbeitet, ist wohl genug bekannt. Und gerade diesem Strindberg, der wieder zu bösen Menschen auf der Bühne gelangte, leistete das neue deutsche Drama Gefolgschaft. In Strindbergs Dramen ist überdies viel, was nicht bloß von der schopenhauerisch gemeinten Tragik des „Clavigo" oder Hebbels abgeht, auch von deren relativistischer Übersteigerung, die sich in der Tragik des bloßen Begreifens bei Hauptmann oder bei Schnitzler ergab.

Denn nur eine Übersteigerung der Ansicht, die hier auf ihrem Wege von Goethe über Hegel, Schopenhauer und Hebbel zu Ibsen verfolgt wurde, ist und nicht auf Schopenhauer berufen darf sich eine Tragik, die nicht mehr zwischen Gut und Böse scheiden, sondern nur noch verstehen will; eine Tragik, der tragisches Leid nicht so sehr aus sittlichen Gegensätzen als aus der Unfähigkeit des Begreifens ersteht. Eine Übersteigerung, doch auch eine letzte Folgerung. Ein geschlossenes Ganze bedeutet sicherlich tragische Dichtung von „Clavigo" bis zu „Kaiser Karls Geisel"; ja noch etwas über „Clavigo" zurück und etwas über Hauptmanns Drama von Gersuind hinaus reicht dieser Zusammenhang. Das ergibt sich dem Be-

trachter von heute, wenn er feststellen muß, wie in entschiedener Abkehr von diesem geschlossenen Ganzen, das durch ungefähr zwei Jahrhunderte die Führung auf der Bühne für sich in Anspruch nahm, es heute zurückgeht zu einer Tragik, die vor dem Erstehen dieses Ganzen ihre Geltung in der Weltliteratur hatte.

Als eine Einheit von eigenen Gesetzen enthüllte sich dies Ganze schon vor Jahren, und ehe noch von Ausdruckskunst, also auch von einem Abschluß und von Ansätzen zu einer gegensätzlichen Entwicklung die Rede war, dem ungarischen Denker Georg von Lukács. Er hatte in seiner Muttersprache am Ende des ersten Jahrzehnts dieses Jahrhunderts ein Werk über die Entwicklungsgeschichte des neuern Dramas niedergeschrieben. Aus den einleitenden Kapiteln des Buchs geschöpft ist der Aufsatz „Zur Soziologie des modernen Dramas", der 1914 im „Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik" (vgl. oben S. 124) erschien. Er müßte hier erwähnt werden, weil er sich ausdrücklich auf Schopenhauers Worte über dessen dritte Art der Tragik bezieht, auch wenn die lichtvolle Darlegung von Lukács nicht überdies eine vertiefte Erfassung der hier betrachteten Zusammenhänge ermöglichte.

Lukács stellt in den jüngsten zwei Jahrhunderten eine Verbürgerlichung des Dramas fest. Durch das bürgerliche Drama des Engländers George Lillo, das von Diderot in die französische, von Lessings „Miß Sara Sampson" in die deutsche Dichtung übertragen wurde, kam in fast alle neuere Dramatik, auch in Stücke aus nichtbürgerlicher Schicht und aus ferner Vergangenheit ein bürgerlicher Zug. Ihn weisen ebenso „Iphigenie auf Tauris" und „Torquato Tasso" wie Hebbels „Gyges". Am vollsten entfaltete er sich in der Zeit der Ausdruckskunst.

Ihn bezeichnet fortschreitende Intellektualisierung. Unreligiös war der Ursprung dieses verbürgerlichten Dramas, im Gegensatz zu dem Drama älterer Weltliteratur. Begriffsbestimmung und Zergliederung traten an die Stelle von Symbolen. Nicht Leidenschaften prallten fortan zusammen,

sondern Ansichten. Nicht Menschen schlechtweg, sondern Vertreter bestimmter Schichten der Gesellschaft trafen in der Tragödie aufeinander, und zwar mit Vorliebe Vertreter gegensätzlicher Schichten. Abhängiger als je zuvor wurden die tragischen Gestalten von ihrer Umwelt, zugleich aber immer individualistischer. Das ging bis zum Krankhaften schon bei Goethes Orest oder Tasso.

Eine der bedeutsamsten Wendungen, die durch die Intellektualisierung erbracht wurde, war eine Objektivität, die sich in mannigfachster Form durchsetzte. Die Menschen gingen nicht mehr in ihren eigenen Taten auf, sondern erlebten sie in einer gewissen Entfernung. Aller Gegensatz wurde ins Begriffliche gewandelt. Der Kampf näherte sich dem Streitgespräch, das ja von vornherein Ausgleichung, Überzeugung des andern, Einsicht in die relative Richtigkeit von dessen Wahrheiten nicht ausschaltet.

Lukács' schlagendstes Beispiel ist Hebbels Herzog Ernst; er macht den eigenen Sohn zum Richter in einem Streit, der zwischen ihm und diesem Sohn waltet. So sehr ist der Herzog überzeugt von seinem Recht und von der Möglichkeit, daß auch sein Sohn und Gegner zu gleicher Überzeugung gelangen müsse. Er vertraut dem Verstande und hofft, daß dieser Verstand über Leidenschaft siegen werde. Er behält recht.

Selbstverständlich gedenkt Lukács der Worte, mit denen Hebbel den Bösewicht aus dem Trauerspiel hinausweist. Dann aber auch der Ansicht Schopenhauers, die Tragödie ersteige ihre höchste Stufe, wenn Menschen in unausweichlicher Folgerung aus ihrer gegenseitigen Lage einander zugrunde richten. Er hat die Stelle des Hauptwerks im Auge, von der hier ausgegangen worden ist.

Schopenhauer also ein Anwalt der verbürgerlichten Tragik der jüngsten zwei Jahrhunderte. Sein Eintreten für eine Tragik, die nicht vom Bösewicht und nicht vom Schicksal erweckt wird, nur Folge einer Wandlung des Dramas, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts einsetzt und auf die Verbürgerlichung der Welt zurückgeht. Einer Wandlung, die für Lukács, den

Gesinnungsgenossen und Freund Paul Ernsts, gleichkommt einer Zerstörung des eigentlich Tragischen.

Widerspricht dieser Einstellung nicht der Einwand, der von Schopenhauers Hauptwerk im 37. Kapitel des zweiten Bandes gegen das bürgerliche Drama erhoben wird? Nicht im ersten Anlauf, nur in zweiter Bearbeitung fand Schopenhauer für diesen Einwand das Wort: den bürgerlichen Personen fehlt es an Fallhöhe (vgl. oben S. 160f.).

Es wäre zu bequem, diesen Widerspruch beseitigen zu wollen durch den Hinweis, Lukács denke ja nicht bloß an das bürgerliche Drama im geläufigen und strengen Sinn des Worts, sondern an das ganze neuere Drama, das er verbürgerlicht findet. Das bürgerliche Schauspiel bleibt gewiß die ausgeprägteste Gestalt des verbürgerlichten Dramas. Vielmehr besteht Widerspruch nicht zwischen Schopenhauer und Lukács, sondern zwischen den beiden Äußerungen des Hauptwerks.

Schopenhauer findet im bürgerlichen Drama zu wenig Fallhöhe, weil nur das Unglück der Menschen von großer Macht und von großem Ansehen genug Größe habe, um furchtbar zu erscheinen. Er tritt also ein für eine gewisse Entfernung zwischen den Bühnengestalten und den Zuschauern. Dort indes, wo er für seine dritte Art des Tragischen ficht, legt er alles Gewicht auf die Möglichkeit, daß der Zuschauer das Leid der Bühnengestalten seinen eigenen Lebensmöglichkeiten recht nahverwandt empfindet. Um erleichterte Einfühlung ist ihm zu tun. Das Wort von der ungenügenden Fallhöhe legt hingegen das Gewicht auf die überwältigende Wirkung eines ungeheuern Erlebnisses, das durch seine Wucht auch dann erschüttert, wenn der Zuschauer das Leid der Bühnengestalten nicht als sein eigenes empfindet. Es ist der Gegensatz, den man in die Begriffe Einfühlung und Abstraktion zu fassen versucht.

Zwei Pole des Tragischen erblicke ich in diesem Gegensatz. Die eine Tragik bleibt dem Leben nahe, sie ist mit Willen bürgerlich, sie bringt Erlebnisse, wie der Alltag sie bietet, sie wirkt durch die Entdeckung tragischer Möglichkeit in dem

Gewohnten, in dem Leben, wie es jeder führt. Die andere geht hinaus über das Alltägliche, ihre Spannungen sind stärker als die des gewohnten Daseins, sie erweckt die Schauer eines fernen und fremden Erhabenen.

Die erste Art, die Einfühlungstragik, waltet in der verbürgerlichten Welt, kennzeichnet sich am stärksten im Drama der Eindruckskunst, bei Hauptmann und bei Schnitzler; aber auch Lessing, dann Goethe nähert sich ihr, ja schon Euripides. Die andere Art heißt Aischylos und Sophokles, auch Shakespeare, heißt sogar Schiller, mag Schiller immerhin Sohn der verbürgerlichten Zeit sein. Sie muß wiedererwachen, wenn nicht Rembrandts gedämpfte, dem Leben verwandte Kunst, sondern die ekstatische Gotik Matthias Grünewalds dem Gefühl des Zeitalters entspricht. Darum meldet sie sich jetzt wieder an; und zurück tritt die verbürgerlichte Einfühlungstragik der jüngsten Jahrhunderte.

Wieder ist man darauf aus, Imaginatives in der Dichtung zu verwirklichen. Goethe hingegen ging mit Bewußtsein den entgegengesetzten Weg. Schon Goethes Name bezeugt den hohen Bildungswert, der solcher nichtimaginativen, gedämpften Kunst innewohnt. Mag sie – wie Paul Ernst und Lukács sagen – der Tragik ihre beste Kraft geraubt haben, sie hat im Rahmen der bürgerlichen Kultur Großes geleistet, hat eine Kunst der kleinen Gegensätze und Menschen gezeitigt, die fähig waren, auch das Schwere kleiner Gegensätze zu erfühlen. Jetzt geht es wieder zurück zum dröhnenden Zusammenprall entgegengesetzterer Kräfte. Schärfere Scheidung setzt sich durch. Allein heißt das nicht, manchen schönen seelischen Gewinn aufgeben? Muß nicht auf Werte verzichtet werden, die aufzugeben Verlust bedeutet?

Doch die Kunst der kleinen Gegensätze hat augenscheinlich ihre letzten und äußersten Möglichkeiten ausgeschöpft. Nachdem sie zuerst den Bösewicht aus der Tragödie hinausgewiesen, war sie noch einen Schritt weitergegangen und hatte ihn wieder aufgenommen, nicht um ihn zu verurteilen, nur um ihn zu begreifen; hatte sie die Tragik bloß noch in dem Menschen

gesucht, dem dies Begreifen schwer wird. Umkehr also ist nötig geworden, wie immer, nachdem eine Entwicklung ihre letzten Folgerungen gezogen hat.

Schopenhauer aber bewährt sich als Sohn der verbürgerlichten Zeit, soweit er seine Tragik dritter Art verficht. Er wächst über seine Zeit empor, indem er der Gegenwart seine Mitleidsittlichkeit schenkt. Er nähert sich ebenso der Gegenwart durch den Wunsch, Tragödien von beträchtlicher Fallhöhe auf der Bühne zu sehen. Wie alle Großen ist er nicht bloß Ausdruck seines Zeitalters, auch über seine Zeit hinaus Führer in eine andersgeartete Zukunft.

REGISTER

Abeken 426f.
Aischylos 182.
Albrecht, Paul 177f.
Anzengruber, Ludwig 218.
Archer, William 516f.
Arndt, Ernst Moritz 456.
Arnim, Achim von 109, 433, 441ff.
Arnim, Bettine von 432f., 442.
Aristoteles 11, 13ff., 18, 24f., 54, 59—64, 66, 74—79, 82ff., 134f., 152—156, 234, 237—241, 243ff., 247f., 250f., 255—261.
Augustinus 48.
Averrhoes 59.

Baader, Franz von 344, 350ff., 357, 415.
Babbitt, Irving 138f.
Bacon, Francis 56f., 65ff., 70, 369.
Batteux 157—161.
Baumgarten, Alexander Gottlieb 267f.
Becker, Julius Maria 524.
Becker, Nikolaus 458.
Beer, Michael 210.
Berger, Alfred von 255, 260f.
Bergman, Torbern 424.
Berni 50.
Bodmer 253.
Böhme, Jakob 350f.
Boileau 155.
Boisserée, Sulpiz 471f.
Borinski, K. 56, 58ff., 83.
Böttiger, K. A. 427.
Brahm, Otto 414ff.
Brandl, Alois 178f.
Brentano, Clemens 109, 402f., 441ff., 450.
Brinkschulte, Eduard 58, 66, 83.
Brockes 272f.
Bruno, Giordano 75—84.
Bürger, Gottfried August 345f.
Byron 460f.

Calderon 111.
Calepio, Pietro de' Conti di 252f.
Cassirer, Ernst 312f.
Cicero 4f., 25, 61.
Claudel, Paul 107, 524.
Claudius, Matthias 446.
Cohn, Jonas 388f.
Corneille 67, 69, 153, 155—159, 161, 237ff., 251ff., 260.
Creizenach, Wilhelm 152, 162f.
Creuzer 19, 25, 46ff.
Croce, Benedetto 38—44.

Dacier 153, 155f.
Daniello 62.
Dante 49, 59, 99f.
Darwin 514.
Descartes 369f.
Dessoir, Max 298, 311.
Deussen, Paul 19.
Diderot 169, 172f., 179, 193.
Dilthey, Wilhelm 58f., 61, 64ff.
Drews, Arthur 9.
Dryden, John 70.
Du Bos 189ff., 239f.

Eichendorff 361, 433.
Eloesser, Arthur 142f., 162.
Enders, Carl 313f.
Ernst, Paul 538f.
Euripides 401.
Eustathios 46.

Féron, Elie Catherine 172.
Fichte, J. G. 115f., 382, 406.
Filelfo 61.
Forster, Johann Georg 453f.
Fracastor 62, 71ff.

Freiligrath 463.
Friedrich d. Gr. 117f.
Fulgentius, Fabius Planciades 48f.

Gellert, Chr. Fr. 107.
Gerstenberg, Fr. Wilhelm 197.
Gervinus, G. G. 366f.
Gleim, Ludwig 107.
Goethe 2ff., 14, 16, 18, 20, 22f., 29f., 36, 53ff., 68.—Künstlerische Form des jungen G. 85—113. — Goethische und ungoethische Form 118—141. 197—203, 206ff., 286f., 292—298, 304—310, 327f., 331.— Problem der faustischen Natur 366—389.—„Wahlverwandtschaften" 390—439. 444f., 458, 471f., 479, 487, 501f., 515, 527, 529, 546.
Gomperz, Th. 54.
Gottfried von Straßburg 126ff.
Gottsched 148ff.
Gracian, Baltasar 67.
Grillparzer 536f.
Grimm, Herman 444.
Grimm, Wilhelm 459f.
Gryphius, Andreas 230.
Gundolf, Friedrich 98f.
Gutzkow, Karl 211.

Haeckel, Ernst 514.
Hamann, J. G. 91, 265, 268—271, 370.
Harsdörfer, Georg Philipp 151f.
Hartmann von Aue 126ff.
Hasenclever, Walter 528, 541.
Hauptmann, Gerhart 218f., 223f., 533—538.
Hebbel, Friedrich 142, 211—217, 530ff., 544.
Hederich, Benjamin 50.
Hegel 13f., 215, 507, 530f.
Heine, Heinrich 443f., 458f., 488—491, 512.
Heinse, Wilhelm 401, 487.
Heinzel, Richard 126ff.
Herder 51—54, 91, 94, 118f., 197f., 275f., 370—376.
Herodot 170.
Herwegh, Georg 458.
Hettner, Hermann 147f.
Hirt, A. L. 329.
Hock, Stefan 113.
Hofmannsthal, Hugo von 310.
Hölderlin, Friedrich 312f., 446f.
Hölty, Ludwig 446.
Homer 50—53, 75ff.
Horaz 59, 63.
Huch, Ricarda 337—365, 397f.
Humboldt, Wilhelm von 352.
Hume 371f.

Ibsen, Henrik 142—146, 220f., 223—228, 478—523, 532ff.
Iffland 206f.

Jacobi, F. H. 344.
Jean Paul 354f., 401f.

Kalkmann, A. 24.
Kant 276f., 371—374, 376, 378 bis 381, 384, 388f., 428ff., 532.
Keller, Gottfried 400, 464.
Kerner, Justinus 451.
Kerr, Alfred 337f.
Kleist, Heinrich von 361, 454.
Klinger, Fr. M. 203ff.
Klopstock 106, 121f., 316, 446.
Koldewey, Paul 274f.
Körner, Chr. Gottfried 295f.
Kühlhorn, Walther 203.

Lange, Konrad 257.
Larsen, Karl 494—497.
Leisewitz, Joh. Anton 203.
Lenz, J. M. R. 195f., 199, 374.
Lessing 3, 39, 50—53, 121—124, 134ff., 140f., 165ff.—L. und das

bürgerliche Drama 173—189. 229f. —Ls. Begriff des Tragischen 232 bis 261. 319, 368, 479f., 485f., 529.
Lillo, George 162—168.
Lipps, Theodor 257.
Lochner, Stephan 470—475.
Ludwig, Otto 216ff., 222, 231.
Lukács, Georg von 124f., 130—134, 143, 543ff.
Luther 60f., 369.

Marlowe, Christopher 368.
Martini, Wolfgang 229.
Melanchthon 61.
Mendelssohn, Moses 235f., 241—244, 249—253, 257, 266.
Mercier, Louis Sebastien 193f.
Mesnardière, Jules de la 151.
Metzger, Wilhelm 277f.
Minor, Jakob 145, 319.
Moritz, Karl Philipp 293f., 296 bis 305, 307f.
Müller, H. F. 3, 18, 55f.
Müller von Königswinter, Wolfgang 461f.

Nicolai 235ff., 239f.
Nietzsche 132—136, 138f., 343, 488f., 524.
Novalis (Friedrich von Hardenberg) 339f., 342f., 347, 351, 383ff., 388, 434, 514.

Patrizzi 82ff.
Petrarca 49, 99f.
Petsch, Robert 70.
Platon 10—15, 18, 24f., 33, 54, 61f., 87, 311, 384.
Plautus 229.
Plotin 1—57, 78—84, 92—95, 113, 138, 384.
Pontanus 74.
Porphyrios 46, 48, 55.

Quintilian 61.

Racine 190f.
Raffael 5.
Ramler, Karl Wilhelm 159f.
Rehberg 404, 417f.
Rembrandt 87—93.
Riccoboni 60.
Ritter, J. W. 415.
Robert, Ludwig 210.
Robortelli, F. 60.
Rousseau 131ff., 136—140, 346.
Runge, Philipp Otto 309.

Saintsbury, George 44—47.
Saint-Simon, Claude-Henri Graf von 490.
Sannazarus, Sincerus 73f.
Scaliger, Julius Cäsar 58f., 62ff., 66—74, 77, 150f.
Schelling 54, 277—294, 298, 307f., 312, 351f., 422f., 425, 428.
Schenkendorf 456f.
Schiller 16, 20f., 55, 68, 95ff., 105f., 116ff., 135, 140f., 205—208, 251f., 294, 316—336, 376—382, 384, 388f., 393ff., 407ff., 429, 449, 465, 487, 501f., 529, 532.
Schlegel, Caroline 340ff.
Schlegel, Dorothea 399f.
Schlegel, Friedrich 96f., 105, 109, 286, 294, 296, 341ff., 349, 358, 404—407, 440, 447—452, 459f., 470f., 474f.
Schlegel, Johann Adolf 229.
Schlegel, Wilhelm 10f., 13, 85, 108, 167—171, 179, 191, 294, 297f., 303f., 334f., 340ff., 345.
Schleiermacher 97, 342, 349, 405.
Schmidt, Erich 176, 410.

Schneckenburger, Max 457.
Schnitzler, Arthur 534f.
Scholz, Wilhelm von 230.
Schopenhauer 160f., 524—547.
Schröder, Ernst 55f.
Schröder, Fr. Ludwig 209.
Shaftesbury 13, 55f., 91f., 138, 311.
Shakespeare 68ff., 85f., 110, 121, 133—138, 197ff., 529.
Simmel, Georg 87—91, 93f., 96, 113, 129, 539ff.
Simrock, Karl 462.
Sokrates 13, 46.
Solger 426, 430.
Sophokles 134, 182f.
Spengler, Oswald 130—134, 138f., 258ff.
Spiess, Otto 186.
Spinoza 384f.
Spranger, Eduard 269, 311.
Staël, Frau von 402, 404, 455f.
Stöcker, Helene 302.
Stolberg, Fr. Leopold Graf 454.
Strich, Fritz 85, 101, 113.
Strindberg 542.
Sulzer, J. G. 254.
Swedenborg 372.

Theophrast 67.
Thomas von Aquino 48f., 59f., 78f.
Tieck, Ludwig 102—109, 299, 401f. 413.
Trissino, Giangiorgio 62.

Uhland, Ludwig 108, 451.
Unger, Rudolf 269f.

Valla, Giorgio 60.
Vergil 48f., 63.
Vogt, Niklas 455.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 262—277, 288—291, 299—303, 309ff., 413, 419f.
Wagner, Heinrich Leopold 193, 195f.
Walter, Julius 5, 11, 13, 18, 33—36.
Werner, Zacharias 417, 467—477.
Wernly, J. 21.
Wieland 115f., 403f.
Winckelmann, J. J. 122f., 180f., 242ff., 274, 321—327.
Wolf, Friedrich 524.
Wolff, Christian 370.
Wölfflin, Heinrich 85ff., 90.
Wolfram von Eschenbach 126ff.
Woerner, Roman 510ff., 515.
Worringer, Wilhelm 90, 94, 120.

Xenophon 46.

INHALTSVERZEICHNIS

Plotins Begriff der ästhetischen Form (1915) 1

Aristotelisches und Plotinisches bei Julius Cäsar Scaliger und Giordano Bruno (1916) 58

Die künstlerische Form des jungen Goethe und der deutschen Romantik (1918) 85

Zwei Möglichkeiten deutscher Form (1921) 114

Das bürgerliche Drama (1914) 142

Lessings Begriff des Tragischen (1908) 232

Die Sprache der Kunst (1914) 262

Schiller und die bildende Kunst (1904) 316

Ricarda Huchs Romantik (1900. 1905) 337

Goethe und das Problem der faustischen Natur (1908) 366

Goethes „Wahlverwandtschaften" im Rahmen ihrer Zeit (1906) 390

Rheinromantik (1901) 440

Zacharias Werner und der Rhein (1902) 467

Henrik Ibsen (1910) 478

Tragik nach Schopenhauer und von heute (1920) . . 524

Register von E. Aulhorn 548

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig

BINDING SECT. FEB 20 1973

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PN
514
W3
1922

Walzel, Oskar Franz
Vom Geistesleben alter und neuer Zeit